إلـزا غودار

أنا أُوسِيلفي إذن أنا موجود

تحولات الأنا في العصر الافتراضي

ترجمة وتقديم
سعيد بنگراد



الكتاب :أنا أُوسيلفي إذن أنا موجود
المؤلف : إلزا غودار
الطبعة : الأولى 2019
عدد الصفحات : 216
القياس :14,5 × 21,5
الإيداع القانوني : 2018MO3303
الترقيم الدولي : 978-9954-9872-5-4

الناشر: **المركز الثقافي للكتاب**
الدار البيضاء / المغرب
6، زنقة التيكر
هاتف : +212522810406
فاكس : +212522810407
markazkitab@gmail.com
بيروت / لبنان
الحمراء - شارع المقدسي - بناء بلبيسي
هاتف : +9611747422
فاكس : +9611744733

العنوان الأصلي للكتاب
Elsa Godart، **Je selfie donc je suis**
LES METAMORPHOSES DU MOI A L'ERE DU VIRTUEL
Albin Michel 2016

إلزا غودار

أنا أُوسيلفي إذن أنا موجود

تحولات الأنا في العصر الافتراضي

ترجمة وتقديم

سعيد بنگراد



الفهرست

إهداء

في نهاية ماي 2016، أياما قليلة بعد صدور هذا الكتاب، اتصل بي الصديق الأستاذ **عبد الأحد السبتي** ليخبرني بذلك. فسارعت إلى اقتنائه، وها أنا أقدم ترجمته لقراء العربية.

فإليه أهدي هذه الترجمة

شكر

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذين إدريس جبري وأحمد الفوحي ففضلهما على هذه الترجمة كبير.

مقدمة المترجم

سعيد بنگراد

موضوع الكتاب الذي نقدم ترجمته لقراء العربية هو "السيلفي"، أي الصورة العرضية والهشة التي تملأ مساحات العوالم الافتراضية ويتم تداولها داخل فضاء "أفقي" تخلص من أبعاد "العمق" فيه ليصبح حاضنا لكل أشكال الوهم والتيه والتضليل والقليل من حقائق العلم والحياة. إنها صور لا "تنظر" إلى معطيات الواقع، بل تعيد إنتاج نسخ عابرة في العين والوجدان. وتلك إحدى خصائص "الصور المزيفة"، أو هي الشكل الوحيد الذي يمكن أن تحضر من خلاله المحاكاة الساخرة أو المضللة للواقع. فنحن نُمسك من خلالها بأشباه أشياء أو كائنات، أو ننتقي من عوالمها حقائق لا تُعمِّر في الذاكرة إلا قليلاً.

وضمن حالات الزيف هاته يمكن تصنيف العوالم الافتراضية أيضاً، بكل إبدالاتها الجديدة وتبعاتها على الزمان والفضاء والنسيج الاجتماعي، وتبعاتها على الذات وعلاقتها بنفسها وبالآخرين في الوقت ذاته. تدخل ضمن ذلك كل الوسائط الجديدة التي تحاكي عالم الحقيقة الواقعية من خلال سيل من الصور التي لا غاية منها سوى التمثيل ذاته. فقد تكون هذه العوالم مستودعا للكثير من المنجزات العلمية، وقد تكون وسيلة فعالة في نقل المعلومة ضمن

سياقات بعينها، بل قد تكون في بعض الحالات مصدرًا لصداقات حقيقية، ولكنها قلصت، في الكثير من الحالات، من دائرة الذات وحدَّت من رغبتها في الذهاب إلى ما هو أبعد من تمثيل بصري سيظل أسير رؤية تحتفي بالأشياء في صورها "العارية" خارج مداها في المتخيل وخارج مجموع الروابط الاستعارية التي نعيد من خلالها خلق الوجود والتنويع من مظاهره.

لقد أُفرغ المتخيل داخلها من مضمونه التأملي والاستشرافي وحل محله إدراك مباشر لحقائق لا يستقيم وجودها إلا من خلال صور لا تنقل واقعاً، بل تنمو على هامشه في شكل استيهامات عرضية لا تُخبر عن حقيقة الذات، كما هي في اللغة ومجمل التعبيرات الرمزية المضافة، بل تقدمها اعتمادا على "رتوشات" تُحسن الأصل أو تعدله أو تغطي على جوانب النقص فيه، وذاك هو موضوع "اللايكات" و"الجيمات" في مواقع التواصل الاجتماعي. إن الذات "الحقيقية" لا قيمة لها قياسا بـ"بديلها" الذي لا يعيش سوى في الصور وضمن سيل التعليقات التي يقدمها عن نفسه أو عن "البدائل" الأخرى. فما يُرى فيها ليس ذاتا تتحرك ضمن فضاء عمودي تستوعبه العين في كل أبعاده، بل انعكاساتها في شاشات المحمول أو اللوحة. إنها حالة من حالات الاستعراء.

وذاك عصب السلوك المراهق، فمن خاصيات المراهقة الرغبة في الكشف عن كل شيء، الكشف عن خيرات الجسد عند الإناث، والتباهي بواجهات الذات البرانية عند الذكور. وهي أيضاً

قول كل شيء عن النفس والآخرين. لقد اختفت الحميمية وأصبحت "الحياة الخاصة نوعاً من الشذوذ"، فلا قيمة "للأصل" و"الحدائق السرية" عند الكبار والصغار. ومع ذلك، فإن هذا "الكشف" لا يخلق فيضاً في الشهوة عند الرائي، إنه، على العكس من ذلك، يُخصي العين ويحرمها من تجسيد الرغبة في ما تخلقه هي، لا في ما يقدمه الجسد العاري. وهكذا عوض أن يكون العري حافزا على الاشتهاء، يتحول إلى نكوص استمنائي.

إننا نقول كل شيء عن أنفسنا وعن الآخرين، لم يَعُد الواقعي ملاذا تحتمي به الذاكرة وتبحث فيه عن حقائق الوجود، بل أصبح يافطة برانية تنشرها العين في مواقع التواصل الاجتماعي. لقد أصبح "الأكل" و"المشي على الشاطئ"، و"السفر" أحداثاً كبيرة، كما أصبح تعليق عابر على حدث عابر "موقعة" حقيقية تنال من الجيمات واللايكات ما لم يحظ به أبطال التاريخ مجتمعين. إنه الاستعراء المعمم: فما الفرق بين كيم كاردشايان، وهي نجمة مزيفة لا تملك من المواهب سوى "فيض من اللحم" تنشره في الفضاء الافتراضي على مدار الساعة، وبين ومجموعة من "المتعلمين" الذين يقضون اليوم بأكمله يتحدثون عن تفاصيل في حياتهم كانت إلى الأمس القريب تُعد جزءاً من "حميمية" يحرص الناس على حمايتها من كل أشكال التلصص. يبدو أننا وصلنا إلى حد الإدمان في ذلك، فلو اختفت شبكات التواصل الاجتماعي، لا قدر الله، لأصيب نصف العالم بالجنون والاكتئاب.

لقد أعلنت "المرآة النفسانية" قديماً عن ميلاد "ذات واقعية" اكتشفت جسدها في استقلال عن "الشيء" (فرويد) واستقام وجودها خارج إكراهاته؛ أما "مرحلة السيلفي" فأعلنت ظهور كيان جديد يمكن رده إلى "ذات افتراضية"، بتعبير المؤلفة، موطنها الأصلي ومثواها هو مساحات في "فضاء أفقي" لا يتسع سوى للحظة ضمن "المباشر المتصل"، بتعبير المؤلفة دائماً. وهي لحظة لا تقود إلى الانفتاح على زمنية ممتدة في ممكنات الذاكرة، بل منكفئة على نفسها فيما يشبه حركة مكرورة بإيقاع واحد. لقد سقطت المشاريع الكبرى – في السياسة والفلسفة والقيم- ولم يبق هناك سوى لحظات تُعاش وفق إيقاع استهلاكي لا ينفتح على أفق، بل يجدد الرغبات ضمن دورة زمنية يحاصرها الحاضر من كل الجهات. وتلك أيضاً تبعاتها على تصورنا للزمنية ذاتها، لقد فقد الزمن امتداداته خارج مدته في اللحظة، وتحول إلى كَمٍّ يستوعب فعلاً مباشراً "هنا والآن"، كما يقتضي ذلك فعل الاتصال المباشر والآني وإكراهات الرابط وضرورة "النقر" وهشاشة الصور التي تستوطن الشبكة.

إن خاصية الزمن الرئيسة كونه مصفاة لا تُقَدَّر اللحظةُ داخله إلا بما يمكن أن تراكمه أو تُغيره أو تفتح أفقا نحوه. كل شيء تغير الآن. فنحن لا نعيش اللحظة، بل نصورها، ولا نستمتع بالحسي حولنا، بل ننتشي بصور خالية من أي دفء إنساني، ولا نستحضر لحظات مشرقة أو سوداء من ماضينا، بل نتلذذ بما تهبنا الشاشات وتعرضه على العين خارج مضاف النظرة فيها. إن العين لا تبحث

من العالم في محيطها، فكل ما في هذا العالم مودع في صور "لشبه" الواقع ولكنها لن تكونه أبداً. فنحن نتعرف الأشياء في الصورة قبل أن تراها العين عيانا. إننا نعيش في ما يشبه حالات "استعراء"، خاصية العين الأولى فيها أنها دائمة التلصص.

لقد فقد العالم ذاكرته، فلم يعد فضاء تؤثثه حكايات يرددها الناس عن الأشياء الحقيقية أو المستهامة. إنه لا يُكتَب، أي لا يسكن المجرد والمفهومي والحكايات، بل يُرى في الشاشات بكل أنواعها. لم تعد الكلمات حضنا للانفعال الذي يلتقطه الوجدان ويعيد صياغته وفق حالات النفس، لقد حلت محلها "غاجات" للتسلية (gadget)(*) والترفيه والتواصل السريع، هي تلك التي تمثلها مجموع "السمايلات" المنتشرة في الحواسيب والهواتف المحمولة، ما يطلق عليه الشباب اليوم "الإيموجي" emoji، وهي كلمة مستعارة من اللغة اليابانية وتدل على ما يُكتب بالصور، كما تذكر ذلك المؤلفة.

يتعلق الأمر من خلال هذه "الإيموجات" بترويض الانفعالات وإيداعها في أشكال هي أدوات التواصل بين الناس. أو هو "تنميط" للمشاعر والأحاسيس: فالقلب مستودع لكل حالات الحب نحو الأخ والصديق والأم والزوجة والابن، وهو ذاته الذي نرسله إلى امرأة نعتقد أننا نحمل لها من المشاعر ما يجعلنا نُسكنها قلبا لا نعطيه لسواها. لقد تساوت كل الانفعالات في كل الحالات

(*) شيء مستحدث يتميز بصلاحية محدودة في الزمان وفي المكان.

ومع كل الناس. إننا نعيش في عالم مفرط في التواصل يشكو الناس داخله من الوحدانية والعزلة. "فلا أحد ينظر إلى أحد، ووحدها نظرات الرجال والنساء في الملصقات التي تزين الشوارع والمحطات تلاحقنا في كل مكان"[1].

بعبارة أخرى، إن التجربة الحياتية تتحقق الآن داخل الزمن بطريقة لم يألفها الناس. لقد وُجهت الزمنية داخلها وفق ما يشتهيه نظام اقتصادي يبيع كل شيء وليس معنياً سوى بالربح وحده. هناك إبدالات جديدة تتحكم في "صبيبه" وهي ما يحدد أشكال تَجَليه وطريقة انتشاره. فلا شيء يَلُوح في الأفق عند الناس، ولا شيء يأتيهم من الماضي، كل شيء يتم ضمن "الرغبة" باعتبارها لحظة هشة تشكو من جاذبية الأحلام ومتعتها. فما يلهث الناس وراءه ليس "أملا" أو "رجاء"، بل محاولة للإمساك بمضمون شحنة انفعالية لا تُشبَع إلا في الافتراضي وفيما يقدمه الهاتف المحمول، أو ما تُلوِّح به "جدران" الفايسبوك التي تُعطي بسخاء وتستعيد ما أعطته حسب ما تقوله "الجيمات" (اللايكات) أو تتجاهله بعيدا عن حقائق أو مشاعر صادقة تستوطن اليومي.

لقد "أُقصي" الزمن "الفعلي" من الفضاء العمومي وأُودع في مساحات الافتراضي ضمن ما تُبيحه الحواسيب واللوحات والهواتف المحمولة، وهي أشكال تواصلية جديدة تتحكم في وجودنا وتُوجهه وتَشْرِطه بكل ما يجب أن يقود إلى الاستهلاك وحده،

---

(1) Pierre Fresnault-Deruelle: Images fixes III, éd P U F, 1993, p 27

فيها أودعنا كل شيء: الرغبة والحلم والذاكرة، وإليها نَهرب من واقع لم نعد ندرك تفاصيله إلا من خلال الصور الدالة عليه. يتعلق الأمر بإشباع لرغبات يتحقق جزء كبير منها في ممارسات لَهْوٍ يقوم به الكبار والصغار في كل مكان: في البيوت المغلقة وفي المقاهي والبارات والحدائق العمومية. وقد يكون هذا ما يُفسر ظهور وحدات جديدة لقياس حجم الزمن بعيدا عن فعل يمتص جوهره ويحوله إلى "تعب" و"جهد" أو "حسرة" و"ندم" و"ترجي"، فما يؤثثه الآن حقاً هو "لَهْو عابر" يتم ضمن حاضر عابر خال من الأحلام.

فما هو أساسي في الزمنية الافتراضية، أو ضمن تبعاتها، ليس الزمن في حقيقته، بل طريقة تحققه في أفعال بلا "غاية"، هي ما يشكل المعنى المستحدث للحياة. لا يتعلق الأمر بإحالة مباشرة أو ضمنية على ما يمكن أن يَنتج عنه مردود محسوس، بل بما يؤكد الطابع الاستهلاكي للنمط الحياتي السائد أو الآخذ في الانتشار، أي تحديد فضاء حسي استهلاكي هو الهوية الوحيدة التي يحضر من خلالها المواطن في الفضاء العمومي. فمن خلال هذه الحسية يعيش الناس الزمن خارج إيقاعه المعتاد، أو يعيشونه ضمن ما يمكن أن ينسيهم وجوده: فَصْل الحقائق الواقعية عن تربتها الأصلية وتحويلها إلى تمثيلات بصرية هي الحاضن للزمن الوهمي في الذات. وهو ما يعني أن الانفتاح على العالم لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عزلة قاتلة: إن استهلاك الزمن لا يتحقق داخل حميمية مباشرة، بل من خلال "البلازما" الباردة، أو على أمواج أثير لا يمكن أن يكون بديلاً عن لقاء فعلي.

إن الزمن جزء من إيقاع حياتي يستوعب وجود الناس، وهو ما يشكل الواجهة التي يقيسون من خلالها ما تحقق أو ما هو في طور التحقق، أما ما تقترحه الشركات الكبرى والفضاءات الافتراضية فشيء آخر، إن "زمنها" موجود على هامش الزمنية الأصلية، أو هو موجود لكي يتم استهلاكه خارج أي إيقاع عدا إيقاع الوهم الافتراضي. ولذلك وقْع على الذاكرة ذاتها، وهي "العداد" الداخلي للزمن. لقد تحول النيت إلى ذاكرة هائلة تختزن معارف الكون كله؛ وهو في ذلك وفر على الناس الجهد والبحث المضني عن المعلومة، لكنه حرمهم من ذاكراتهم أيضاً. فكل شيء موضوع بين أيديهم، ولكن لا علاقة له بالذات التي تتطور وتنمو "في الشك الذي يؤسسها ومن خلاله تكبر"[1]. فنحن لا نتعلم من النيت، إننا نستهلك معارف بدون مصفاة. إننا لا نراكم خبرة، بل نلتقط معرفة تقنية لتدبير سلوك مباشر، إننا ننتقل من "تقنيات" إلى أخرى وفق ما يمكن أن تأتي به الابتكارات الجديدة خارج ما يمكن أن يكون له وقع على هويتنا. لقد داهمتنا التقنية الحديثة ونحن ما زلنا أسرى تفكير غيبي ممتد إلى الماضي.

بعبارة أخرى، إن الزمن موجود لذاته، لا من أجل استيعاب معنى الوجود عند الإنسان. وهو ما يعني أننا لا نُسرب الإرادة الإنسانية ضمن دفق الزمن من أجل توجيهه إلى آت أفضل، وبذلك

---

(1) Marc Dugain, Christophe Labbé: L'homme nu, la dictature invisible du numérique, éd R Laffont Plon, 2016, p.166

نرفض ما هو سائد أو ما تحاول آليات الاستغلال تأبيده. إننا، على العكس من ذلك، نتصور الزمن باعتباره "سلة" (زكي العايدي)، أي كَـمًّا بلا شكل لا يراكم ولا يتقدم، ولن يكون في نهاية الأمر سوى حاصل لحظات معادة تتكرر في الأشياء التي تصورها، وبذلك تكون محرومة من أي أفق تحرري. لقد أُعد هذا الزمن لكي يكون حاضنا "للإنسان/الحاضر" (زكي العايدي).

وهذا دليل على أننا نعيش الزمن "بالمباشر" الافتراضي خارج تمفصلاته الأصلية التي تجعل منه كياناً قابلاً للعد. لقد تحولت الحياة الحقيقية إلى "موعد" عابر في الواقع، لحظة بسيطة مستقطعة من زمنية تُعاش في الافتراضي وحده. لقد حرمنا النيت من أن نكون وحدنا عندما أوهمنا أننا لن نكون وحدنا أبداً. وفي الحالتين معا، ضاع منا ما يشكل جزءا من "هويتنا"، ما يعود إلى ما يأتي به الحوار الداخلي الذي نجيب فيه عما يضعه الزمن علينا من أسئلة خارج "الكلام". لقد تحول "الإنسان من أجل الموت" ذاك الذي كان يُسرِّب قلقه في فعل إبداعي منتج، إلى "إنسان من أجل الكلام" ينشر رغباته في عبثية صوتية بلا طائل.

لذلك أدمن الناس الكلام، في الشوارع وفي الفضاءات المغلقة وفي ظلمات الفايسبوك. لم يعد الكلام نشاطا يُعَبر عن خاصية من خاصيات الإنسان، فهو الناطق وحده دون غيره من الكائنات، بل أصبح نشاطاً تُقاس مردوديته بما يمكن أن يتحقق له من وظيفة جديدة تتلخص في "الثرثرة" وحدها، فنحن نتكلم لأن في حوزتنا

"زمنا" في حاجة إلى الاستهلاك. فضمن حالات الاستهلاك المعمم هاته يفقد الزمن قيمته، إنه يُفرَغ من الأحلام الممتدة في آفاقه لكي يستوعب رغبات يغطي عليها "حوار" بلا سياق ولا مقام ولا قصد. فهذا "النشاط الكلامي" لا يلبي حاجة: حاجة التواصل أو حاجة التفكير والتعلم والتعليم، بل يُعد في ذاته وظيفة تحتاج إلى مُنْتَج موضوع للاستهلاك. لقد أصبح الناس مُدْعَوْن إلى تخصيص زمن "للكلام" يكون خاليا من أية مردودية عدا الكلامَ ذاته.

بعبارة أخرى، يتكلم الناس خارج "كلام" المعرفة، وخارج ما يقتضيه الشرط الاجتماعي في التواصل. وبذلك تبدلت أشكال حضورهم في الزمنية، فهم لا "يملئون" وقتهم بفعل منتج، بل يَبْتاعون كَمًّا زمنيا من السوق لكي لا يتوقفوا عن الكلام أبداً. وبذلك يكون الكلام، وليس الزمن، هو الدليل الوحيد على وجود مدى محسوس يفصل بين لحظة وأخرى، فلا قيمة لزمنية موجودة خارج حدود الكلام. لقد تحول هذيان السكارى في الكثير من الحالات إلى "إبداع" يحظى بالكثير من اللايكات.

إن الاستغراق في الفعل يُعَطل التفكير، أما الاستغراق في الكلام فيُعطل التأمل والتفكير والعمل في الوقت ذاته. يُمنَح الناس أكبر قدر من الزمن لكي لا تكون لهم لحظة واحدة ليتأملوا ذواتهم أو محيطهم، ويحاصرونهم بالحاضر وحده، لكي لا يُسقطوا ما يشكل حلما في وجودهم، أو يستعيدوا لحظة من الماضي تستثير عندهم حنينا أو ندما. إن اللحظة وحدها قابلة للقياس وقابلة للتلاشي في

الوقت ذاته، لأنها غير محددة بغاية بعينها غير استهلاك الكم الزمني المودع في المحمول.

وبهذه الطريقة خَلَّصَنا الكلام من الزمن الفعلي، زمن الحياة والعمل والموت والمتعة الحقيقية، لكي يجعلنا نعيش ضمن زمن افتراضي غير قابل للقياس، أو لا يُقاس إلا بفراغه. وكما يفعل فوتوشوب بصور العارضات والممثلات حين يُخفي عيوبهن، يفعل بنا الهاتف وفضاءات التواصل الافتراضي حين يقدم لنا زمنية هادئة بسيطة تُختصر في "جيم" (لايك) يُصَفي الواقع من طابعه المركب ويعوضه بصور صامتة تشكو من خصاص في الحميمية الإنسانية.

لقد اختفى المواطن وحل محله مستهلك يقيس حجم الزمن في حياته بكميات الأشياء التي يستهلكها. لقد انتقلنا، ضمن هذه الزمنية الجديدة، من الإنسان الفرد الذي يأتي إلى "الفضاء العمومي" يحمل قيما وأحلاما ورؤى، إلى ذات مشدودة إلى حاجات تقتضي إشباعا في "الآن وهنا" وحدهما، إنها تتصرف استناداً إلى علاقتها بموضوع استهلاكي هو الواجهة التي تحضر من خلالها في عين الآخر. انتهى الزمن التاريخي لكي يحل محله الزمن الراهن الذي لا ينتشر قبلُ ولا بعدُ، بل ينكفئ على اللحظة وحدها.

وهو ما يعني أن نفوذ الآلة وسطوتها لم يَقُودا إلى تحرير الذهن من مخلفات ماضيه "الخرافي"، وإنما أفرزا، على العكس من ذلك، عدداً هائلاً من الأيقونات الجديدة التي تُرمى إلى القمامة مع انتهاء صلاحيتها: "الأبطال" الرياضيون وعارضات الأزياء

ونجمات التلفزيون والكثير من المهرجين والمهرجات، ولائحة أخرى لا تنتهي من الباحثين عن "شهرة" عارضة في عالم افتراضي من خصائصه أنه لا ينتقي صوره ولا يراكمها، بل يعوض بعضها ببعض. وضمن هذا "الفيض"، يجد الذهن صعوبة متزايدة في التفكير استناداً إلى ممكناته، فهو في حاجة دائماً إلى تشخيص وضعيات يستطيع من خلالها تحديد بعض من دلالات تتلاشى مع تلاشي الصور التي ولدتها.

أما بعد، يُعد هذا الكتاب صرخة مدوية في وجه عالم يحاصر قاطنيه بكل أشكال الزيف والتشييء والجهل المعمم. إنه لا يصف ما هو واقع فحسب، بل يحذرنا مما هو آت في المقام الأول. لقد فقدنا صلتنا بالعالم الواقعي، وتحولنا إلى أدوات في يد نظام اقتصادي يخلق كائنات موجهة للاستهلاك وحده. لقد سقطت الكثير من أحلام الإنسانية، أو تراجعت، وأصبح الناس يُعبرون في الفضاء الافتراضي عن رفضهم لكل أشكال القهر والغبن و"الحكرة" في ما يشبه حالات "إحماء" ثوري يتم تفريغه في اللايكات والجيمات الساخطة. إنهم يخوضون معارك بـ"بدائل"، في ظلمات فضاء افتراضي لا يستطيع استيعاب مشاعر لا تختفي باختفاء الجيمات أو اللايكات، ويعودون صباحاً إلى مواقعهم يعيشون بحقائق هي مصدر عيشهم وشرط وجودهم الحقيقي.

إلى لاهير شارلي

ستستمر الحياة ولو كنا وحدنا

إنها ليست صورة حقيقية، بل هي مجرد صورة

جان لوك غودار

تقديم

اقترح علينا أحد الأصدقاء ذات ليلة أن نتحدث تباعاً عن "لحظة جنون" في حياتنا. وقدم كل واحد منا ما اعتقد أنه شكل قطيعة مع "الطبيعي" في حياته. وجاء دوري. وترددت في الكلام. فالتقط صاحب الاقتراح الكلمة وتوجه إلي قائلاً: "أنا أعرف حبة الجنون عندك، إنه السيلفي، والدليل على ذلك ما تزخر به صفحتك على الفايسبوك".

استثارني الأمر واحترت فيه، ولم أقل شيئاً حينها. لقد دفعتني هذه الكلمات في البداية إلى التفكير في نرجسيتي: هل يتعلق الأمر حقا بجنون تكون فيها الأنا منفلتة من عقالها ولا حد لملكوتها، أم كنت ضحية قبِلت طوعاً الانخراط في ظاهرة موضة لا يمكن تجنبها؟ وفي مرحلة ثانية أدركت أنني لا أعرف الشيء الكثير عن السيلفي، فأنا أكاد أفقه بعضا من معنى هذه الكلمة. لقد سمعت عنه كما سمع عنه الآخرون، ولكنني لم أتوقف أبداً عند ما يبدو وكأنه ظاهرة سوسيو-ثقافية.

ولكني عندما قررت في اليوم الموالي أن أعمق النظر في القضية، أدركت عدم وجود أي تفكير جدي في الموضوع. حينها قررت أن أسبر أغوار السيلفي في ما يجب أن يقوله، لا في ما

يكشف عنه، ومن ثم إماطة اللثام عن حدث محير في مجتمع لا يتوقف عن التحول.

فماذا يراد بكلمة سيلفي في التداول؟ تخبرنا الشبكة أن الظاهرة رأت النور سنة 2002 في منتدى استرالي؟ (ABC online) وكانت كلمة مشتقة من الإنجليزية self التي تعني النفس، وتعني أحيانا أخرى "أنا وحدي"، وقد أضيفت إليه لاحقة عامية وعاطفية "ie". انطلاقاً من ذلك سينتشر السيلفي في جميع أنحاء العالم بفضل الثورة التكنولوجية. وقد خصه المصمم والمصور الفوتوغرافي جيم كروز Jim Krause سنة 2005 بكراس فوتوغرافي. إلا أنه لم يعرف انتشاره الحقيقي إلا سنة 2012. وفي سنة 2013 اختيرت "السيلفي" كلمة السنة" في قواميس أوكسفورد، وسيدخل سنة 2015 إلى القاموس الفرنسي لاروس، وبعدها سيجد طريقه، سنة 2016، إلى قاموس بوتي روبير. وابتداء من هذا التاريخ لم يعد أحد يتجنب الحديث عنه.

كنت وأنا أتعمق في هذه القضية وكأنني أتحرك داخل كتلة هائلة من المعلومات. فيكفي أن نكتب كلمة سيلفي في غوغل لكي نجد أنفسنا أمام عدد هائل من المقالات لا رابط بينها في أغلب الحالات: من ملكة بريطانيا التي تظهر في سيلفي، إلى الآلة الغريبة التي تطبع لك سيلفي على رغيف، مروراً بـ"سيلفي" التقطه مراهق وسط أنقاض أوشويتس(*) فأغضب الكثيرين، دون أن

(*) Auschwitz معتقل أقامه النازيون في الحرب العالمية الثانية مات فيه الكثير من اليهود والشيوعيين (المترجم).

ننسى استثمار شركة سوني سنة 2014 مبلغاً هائلاً وصل إلى 256 مليون أورو في السيلفي، أو الإحالة على لحظة "خارقة"- زوجان يلتقطان سيلفي لحظة سقوط صاعقة بجانبهما-. ولم يتوقف السيلفي بعد عن خلق الحدث (البوز buzz).

والحاصل أن الأمر يتعلق بممارسة اجتماعية غير ثابتة، ولا يمكن تحديدها بدقة أو تعميمها في أغلب الأحيان، ولكنها لا تتوقف، مع ذلك، عن إثارة الأسئلة ذاتها: هي الأسئلة الخاصة بالعلاقة مع الذات ومع الصورة ومع الآخرين ومع العالم ومع التكنولوجيا الحديثة، والعلاقة المستحدثة بين الذات والموضوع ودورها الاجتماعي واللعبي... لقد أصبح السيلفي، من خلال مظاهره المتعددة والتافهة، رمزاً لمجتمع في عز تحولاته، مجتمع يديره الشباب بفضل تمكنهم من التكنولوجيا الجديدة. إنه دليل على منعطف حاسم عرفه عالمنا منذ سنوات مع ظهور الرقمية. وهكذا أصبح من الضروري فهم "ظاهرة السيلفي" ووضعها ضمن تفكير شامل حول ما يُدبَّر في الفضاء الافتراضي الذي لا يتوقف عن التطور، وخاصة ضمن العلاقات التفاعلية بين الناس.

لا يتعلق الأمر هنا بطبيعة الحال بنظرة مقارنة بين عالم ما قبل الأنترنيت وما بعده. إن "الأسطورة" القائلة: إن "العالم كان أجمل قبل ظهوره"، لا قيمة لها في التعاطي مع هذه الظاهرة. فما هو هام هو معرفة كيف يمكن لموقف يبدو بسيطاً وعفوياً في بدايته أن يُصبح دالا على تحولات جذرية في علاقتنا مع أنفسنا ومع

الآخرين، وإثارة الانتباه إلى ممارسات نقوم بها دون أن نفكر فيها في الغالب من الحالات، كما هو الشأن مع العبث الدائم بشاشة المحمول، كما لو أن الافتراضي قد استغرقنا "رغماً عنا"، أو كما لو أننا أصبحنا "لعبة" دون إرادة منا بيد سمارتفون (smartphone). إنها حقيقة مشوقة، ولكنها مقلقة أيضاً.

وهكذا يمكن أن نطلق على هذه اللحظة التي ابتدعت فيها الذات الإنسانية، من خلال الرقمية، علاقة جديدة مع نفسها ومع العالم، مرحلة السيلفي؛ فليس العالم هو الذي تغير، بل طريقة إدراكنا له هي التي تغيرت. وتحقق ذلك من خلال ظهور وسيط بيننا وبينه هو هذا الشيء الهجين الحاضر دائماً، هو في الوقت ذاته الهاتف والشاشة والآلة الفوتوغرافية والحاسوب الذي نصفه بـ"الذكي" ونسميه سمارتفون. لقد أصبح هذا الشيء الغريب هو صلة الوصل بيننا وبين الآخرين، بين ما نحس به وما نقدمه للنظرة، بين أنا وأنت: فإلى أي حد يمكن لهذا السيلفي أن يكون فاتحة لعلاقة جديدة بين الأفراد؟ خاصة عندما نأخذ في الحسبان إمكانية اختصاره في شاشة، أي إنتاج صور، وهو أيضاً ما يُمكن من الكشف عن الأنا. وعن أي "أنا" نتحدث؟ ماذا يقول عني؟ هل سيؤدي التقاطي لصورتي والقذف بها في شبكة تواصلية في انتظار أن تحصل على جيمات (لايكات) إلى تغيير في علاقتي مع نفسي، وإلى تغيير أوسع وأعمق للأنا؟

يتضمن السيلفي وحده، الذي يطلقون عليه في الكيبيك

"البورتريه الذاتي" أو "الصورة الذاتية"، كل هذه التساؤلات ويرمز إلى كل الثورات التي جرفتنا في طريقها وهي التي سنُفَصل القول فيها في الفصول التالية:

- أولا ما كان للسيلفي أن يكون لولا وجود ثورة تكنولوجية: لقد أحدث ظهور الرقمية مجموعة من القطائع خلخلت عميقا أنماط حياتنا وهذا أمر لا يمكن إنكاره؛
- لقد أدى هذا التطور إلى تغيير راديكالي في طريقة إدراكنا للعالم، وهو ما يمكن أن نطلق عليه ثورة إنسانية حدث داخلها تغيران هامان: علاقتنا مع الفضاء، وعلاقتنا مع اللغة؛
- يتعلق الأمر في السيلفي بطريقة في عرض "الأنا"، وهو ما يفرض علينا دراسة النرجسية، أو التفكير في ثورة إنِّية محتملة؛

ولهذه التساؤلات تبعات على علاقتنا بالآخرين، وهي قريبة من تلك التي تطرحها أزمة الهوية عند المراهق، وهو ما سينتج عنه ثورة رابعة اجتماعية وثقافية؛

لقد تحول المجتمع شيئاً فشيئاً إلى حلبة لعرض أنواتنا، وهي لعبة لا يمكن أن نتجاهل داخلها أبعاد الود والصداقة التي يتميز بها السيلفي، يتعلق الأمر بغريزة حياتية (إيروس) تُعبر عن ثورة إيروسية؛

ومع ذلك، لا يمكن لإيروس أن يكون دون أن يستحضر

تاناتوس، غريزة الموت: فللسيلفي نصيب في ثقل العزلة التي يخفيها، في تجاوزاته المرضية، إنه يكشف عن ثورة سادسة هي ثورة مرضية؛

- وبالموازاة مع ذلك، يمكن النظر إليه باعتباره تعبيراً جمالياً، إنه عمل فني، دون أن يؤدي بنا ذلك إلى تجنب الأسئلة التي تثيرها هذه البورتريهات الجديدة والتي تكون الغاية منها تقاسم شيء ما مع الآخرين، وخاصة الثورة الجمالية التي جاء بها؛
- وفي الأخير، يمكن القول إننا لا يمكن أن نستبق آثار هذه الثورات مجتمعة، لأننا لم نتخذ المسافات اللازمة بينها وبيننا، وذاك ما يدعونا إلى الحذر وتصور إمكانية الحديث عن أسس خاصة بـ"سيلفي إيتيقي"، إنها أخلاق افتراضية وظيفتها هي تأمل آثار التطورات التقنية العلمية على الروابط الإنسانية، وعلى العلاقة مع الذات. وهذا هو موضوع الثورة الأخيرة، الثورة الأخلاقية.

الفصل الأول
ثـــورة تكنولوجيـــة الإنسانية 2.0

سبع قطائع كبرى

لقد غير الإنترنيت والعصر الرقمي جذريا من أنماط حياتنا، وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها. فقد سجل منتدى الأبحاث المتقدمة[*]، ما يشكل مختبرا للعناية التكنولوجية، وهو شركة للخدمات في الهندسة الإعلامية الأمريكية سنة 2015 وجود سبع قطائع كبرى غيرت توجهاتنا وتنذر بالكثير من التغييرات في المستقبل:

- يتراجع الاعتماد على الوسائط التقليدية (المنتجون والموزعون) لصالح الاعتماد المباشر على الوسيط: يتحول المواطن العادي إلى صحفي بمجرد ما يجد نفسه في قلب حدث ما، فبإمكانه تغطيته بواسطة هاتفه المحمول سمارتفون؛ وأصبح الفنان بدوره قادراً على استمالة آلاف المبحرين في الإنترنيت... وهكذا ستظهر مرحلة جديدة نكون فيها نحن أنفسنا وسائط: فنحن لا نمتلك المعلومة فحسب،

(*) leading edge forum وهو مركز للأبحاث المتطورة التي تهتم بالتكنولوجيات الجديدة (المترجم).

بل نحن، بالإضافة إلى ذلك، من ينقلها وينشرها بطريقة فعالة وسريعة وغير مكلفة؛

- لا وجود لفواصل بين الافتراضي والواقعي، لا لأن الافتراضي في طريقه إلى أن يحل محل الواقع فقط، بل لأنه يعمل على توسيعه وإغنائه ليصل في النهاية إلى تغييره أيضاً. لقد أصبحنا نعيش تجارب لم يسبق أن عشناها من قبلُ: من الممكن أن ننظم لقاءً يجمع بين آلاف الأشخاص دون أن يتحرك أحد منا من مكانه، كما سيكون من الممكن في المستقبل قياس ملابس عن بعد في عشر ثواني، وذاك ما يتطلبه المسح الضوئي بـ 360 درجة. لقد غير الافتراضي من علاقتنا بالفضاء: والتطورات الآتية في هذا المجال تتجاوز الخيال؛
- تؤكد أهمية الشبكات الاجتماعية على ظهور سلطة جديدة. ومن أجل قياس وقعها أو شعبيتها يكفي إحصاء عدد اللايكات فيها. يتعلق الأمر بقوة لا يمكن تجاهلها في عالم تخترقه كل أشكال التواصل التي أدرك السياسيون والمشاهير والمؤسسات أيضاً قيمتها؛
- إننا ننتقل شيئاً فشيئاً، داخل سياق مفرط في التواصل، إلى مجتمع شفاف أصبح من الصعب داخله إخفاء شيء ما أو الاحتفاظ به في سرية. والمثال الصارخ على ذلك هو القدرة على تحديد مكان شخص ما حيثما كان: لقد

أصبح من السهل العثور على شخص أو تحديد موقعه لأنه يملك سمارتفون؛

- لقد أصبح للاسلكي أهمية قصوى: ستكون كل الأجهزة الرقمية في المستقبل متصلة بفضل وجود ويفي، وهناك من ينافسه الآن: الويماكس الذي يتميز بفعالية أكبر أو UWB (ultra wideband) ذو السرعة الفائقة.

- إن التقدم المعلوماتي ليس قابلاً للتحكم فيه فقط (تخزين معطيات خارج جهاز الحاسوب)، بل أصبح محسوساً أيضاً: هناك مواد جديدة قيد الدرس ستحل محل السيليسيوم في صنع الشرائح، فقد استنفدت هذه المادة كل ممكناتها، وهو ما سيجعل الشرائح الجديدة أكثر قوة وأكثر سرعة، بل يمكن أن تصل إلى سرعة الضوء(*).

- لقد أصبحت الروبوهات بالغة الفعالية: بإمكانها الآن فهمنا والتحدث إلينا، ولكنها ستكون غدا قادرة على التفكير، بل قادرة على إدراك انفعالاتنا[1]. وهكذا "سيعمل تطور الذكاء الاصطناعي على إغناء ميدان التوقع والمساعدة على اتخاذ القرار-بدرجات قد لا نستطيع الآن تحديدها. نحن أمام "ثورة دلالية" كما جاء في التقرير.

(*) تخزين معطيات في cloud، وهو ما يعني تقريبا تخزين معطيات في "فضاء" مفصول عن الجهاز، في مكان في الفضاء الذي لا يرى (المترجم).

(1) لن يكـون الروبـو الفيلسوف الذي يتحدث عنه باسكال شابو مجرد خيال in ChatBqt le robot Paris P U F 2016

تقدم لنا هذه القطائع الرقمية رؤية هامة عن عالم افتراضي في تفاعل دائم مع العالم الواقعي. ومع ذلك، فإن الأمر يتعلق فقط بما يُصَنَف ضمن المعاينة أو التكهن، فمن الصعب قياس نتائج هذا التطور بدقة. ذلك أن هذه الثورة التقنية جاءت بأشكال من روابط مباشرة غير مسبوقة نُطلق عليها "الشبكات". ولكن، ما نصيب الإنساني والاجتماعي في هذه الشبكات؟ وهل هذه الابتكارات التكنولوجية هي التعبير الحقيقي عن "ذكاء مَزيد" (ومنها عصا السيلفي).

في أي مكان وفي أي زمان

"أين أنت ؟

-أنا في الميترو.. وماذا تفعل أنت؟

-لا شيء، وأنت؟

-لا شيء أيضاً".

هل هو مقطع من مسرحية معاصرة مقتطفة من UBU(*)؟ بالتأكيد لا، لا يتعلق الأمر بحوار (حوار الطرش) بين كائنين بشريين في بداية القرن الواحد والعشرين، كائنين يفهمان بعضهما بعضاً جيداً، رغم أنهما لا يتحدثان عن أي شيء... لقد أصبحت "أين أنت؟" صرخة تجمع بين جيل بأكمله، لقد أصبحت "قضية

(*) U BU إحالة على عمل مسرحي من تأليف ألفريد جاري من القرن التاسع عشر بطله شخصية تدعى فرانسوا أوبو François Ubu (المترجم).

كونية تشهد على هيمنة التكنولوجيا المتحركة على الفضاء الاجتماعي، الحضـري والقـروي"، كما حاولت شرح ذلك السميائية لورانس ألار[1].

فمنذ ظهور الهواتف المحمولة "أصبح بالإمكان أن يتصل بنا الناس في أية لحظة وفي أي مكان". هل هو أمر إيجابي أم سلبي؟ هل هو شيء مضاف أم شيء يحط من قيمتنا"؟ لقد ازدادت تفاهة الكلام وتعمقت ضحالة حواراتنا، فماذا سيحدث، بالإضافة إلى ذلك، إذا أنا رغبت عن الإفصاح عن مكان تواجدي، وما أنا منهمك في فعله؟ ومع ذلك من العبث، وغير المجدي وادعائي أيضاً إصدار حكم أخلاقي على ما لا يشكل سوى حقيقة لا يمكننا في جميع الحالات أن نتخلص منها. وبالمقابل يمكن أن نفكر في هذه الثورة التكنولوجية والتغيرات التي جاءت بها.

لنتأمل حالة الإنسانية قبل ظهور المحمول... لقد كانت عندنا ساعة يدوية لمعرفة الوقت، وكان لدينا قلم لكي نكتب، عوض أن نبعث الرسائل القصيرة، كنا نتحدث مع بعضنا بعضا عوض أن نتبادل رسائل نصية. كنا نحفظ عن ظهر قلب أرقام أصدقائنا، ولكي نطمئن عليهم كنا نزورهم في منازلهم "بلحمهم وعظمهم"، عوض أن نتصفح حسابهم في الفيسبوك. وعندما يحدث أن نضطر للجلوس في قاعة انتظار ما، أو نقف في طابور كنا ننظر حولنا

(1) Laurence Allard: Mythologie du portable, Paris Le cavalier bleu 2009

نتأمل الناس والسماء والمحيط أو نقرأ كتابا، عوض أن نرقن على مفتاح الأزرار لنعرف آخر إيمايل توصلنا به، أو نلعب كاندي كراش candy Crush(*). وكنا دائما نحترم مواعيدنا: من المستحيل أن نرسل رسالة قصيرة خمس دقائق قبل الموعد نقول فيها: سأتأخر 15 دقيقة، وذلك ضدا على أبسط قواعد اللباقة.

وقد كانت لعبة الإغراء من طبيعة أخرى: كنا نفكر مليا قبل أن نُركب رقم المحبوب. فالاتصال بشخص ما كان اختياراً، فعلاً مدبرا، لا شيء يرغم على القيام بذلك، ولا شيء عفوي أو فقط غريزي-كما لو أن الخط الأرضي (الثابت) كان يوطد علاقتنا به. وعندما يتعلق الأمر بأن نعلن له: "أحبك"، كنا نقول ذلك وجها لوجه والأيدي في الأيدي، فلا علاقة لذلك بـ jtm(**) (أحبك) التي نرسلها عبر رسالة قصيرة مع سمايلي في شكل قلب ونُضمنها نصا صالحا لكل المناسبات. لم تعُد آثار الخطاب ومصداقيته هي ذاتها. هل اضمحلت قوة الانفعالات عندنا؟ من المؤكد أن الطريقة التي نكشف عبرها عن هذه الانفعالات مختلفة، وكذلك استقبالها. هل نسجل رسالة قصيرة تقول: j't kiff(***) (أحبك)، وربما نكتب غداً وبالسهولة ذاتها j'kit(****) (أنفصل عنك)، تكون لها

(*) كاندي كراش candy Crush لعبة في الإنترنيت (المترجم)

(**)jtm تقليص للكلمة الفرنسية je t'aime التي تعني أحبك (المترجم)

(***)j't kiff تنحدر الكلمة من kif وعي صيغة شعبية مرادفة لـ:أحبك. (المترجم)

(****)j'kit تصغير وتقليص للكلمة الفرنسية quiter التي تعني فارق وانفصل، توقف عن الحب . (المترجم)

نفس جدية تصريح مكتوب على صفحة ورقة كنا نحتفظ بها إلى حد القداسة؟ تقتضي الكتابة تفكيراً وتستدعي التزاماً وفعلاً، أما نص الرسالة القصيرة فهو عفوي غير مفكر فيه وقسري في الغالب. نحن أمام تعبيرين لا يقولان في النهاية الشيء ذاته.

هذا دون أن نتحدث عن الغزل... الذي يتمثل في التصريح بالعشق، إنه يتم كما لو أن المرء يلقي برسائله القصيرة في الفراغ. فهل هناك أبسط من الدردشة (الشات) مع ثلاثة أشخاص أو أربعة في الوقت ذاته وبالغاية ذاتها؟ لم نعد نُعطي أهمية للوقت الذي يتطلبه الإحساس بالآخر من خلال خطاب، أو الإنصات إليه أو الاستماع إليه.

يبدو أن الهاتف المحمول غيَّر من علاقتنا مع عالم العواطف. إن الحب في تحول جذري – بمعناه الواسع الذي يشمل الحب العائلي والصداقة مرورا بالإحساس العاشق-. لقد تأقلم مع رفض الالتزام والسطحية التي عمق منها تغيُّر علاقتنا مع الزمان والفضاء. فطريقتنا في الحب شبيهة بطريقتنا في استعمال السمارتفون: إنها تتأرجح بين القهر والهواجس والإدمان والنفي.

إن شريكنا هو هاتفنا المحمول، وهو شريك ذكي: إنه قادر على توجيهنا (من منا مازال يذكر كيف كانت تتم قراءة خريطة؟)، وقادر على التصوير وربطنا بالإنترنيت، والتقاط صورة، إننا نقرأ من خلاله كتبا دون تصفح، والاستماع إلى الموسيقى، في أي مكان ومتى شئنا... لقد كان الاسترخاء قديما على أريكة قديمة

وحيدا أو مع أصدقاء من أجل الاستماع إلى ماريا كالاس وهي تؤدي أغنية لاترافياتا يجسد زمناً كاملاً موجها نحو الاحتفاء بالجميل؛ لم يكن زمناً ضائعاً، بل هو لحظة جمالية ونسيان الذات. بالتأكيد مازال الناس يستمعون لكالاس: يفعلون ذلك في القطار أو في الحافلة، في الشارع وفي منزل يغص بالأصدقاء وبآخرين مجهولين، ولكن ذلك يتم والسماعة في الأذن... إنه اعتداء على كالاس، بل الأمر أفظع من ذلك، إنها العزلة والانسحاب الطوعي من العالم الواقعي لصالح عالم متخيل، عالم داخلي يقع بين الاستبطان والافتراض. فمرحبا بكم في الإنسانية 2.0[*].

الإنسانية 2.0 في زمن المافوق الإنسانية

لقد دخلنا في ما يسميه عالم المعلوميات والمستقبليات الأمريكي رايمون كورزواي raymand C Kurzweil، وهو منظر لما فوق الإنسانية ومدير القطاع الهندسي في غوغل، "الإنسانية 2.0"[1]. فقد تطرق في "إنجيله للتغيير" إلى المراحل الست لبناء الإنسانية، تستند كل مرحلة منها إلى طريقة خاصة في معالجة الخبر تختلف عن سابقتها. فبالنسبة للمراحل الأربعة الأولى: الفيزياء والكيمياء (تشكُّل الذرات والجزئيات انطلاقاً من شذرات للمعلومة الكوانتا) البيولوجيا (تطور الأنساق وبداية الحياة بفضل تخزين المعلومة في

(*) يحيل مفهوم "الإنسانية 2.0" على كتاب لرايمون كورزواي Raymond Kurzweil، يتحدث فيه عن عصر جديد هو عصر الآلات (المترجم).

(1) Ray Kurzweil: Humanité 2.0 La bivle du changement Paris M21 éd 2007 pp.36-42

الحمض النووي)، الدماغ (إنتاج لأعضاء قادرة على الكشف عن المعلومة وتحليلها وتخزينها بفضل الحمض النووي)، التكنولوجيا (نقل المعلومة من خلال الدماغ إلى نماذج تمت بلورتها للمعالجة أو برامج معلوماتية).

أما المرحلتان التاليتان فلم تتحققا بعد. ستستند الخامسة إلى مزج التكنولوجيا مع الذكاء الإنساني الذي يطلق عليه راي كورزواي "الفرادة"، "وستكون حاصل معرفة واسعة مودعة في دماغنا مع القوة والسرعة والقدرة على تقاسم معارف أكبر من التكنولوجيا التي نتوفر عليها حالياً". وستُمكن حضارتنا الإنسانية/الآلية من تجاوز حدود مئات المليارات من الترابطات البطيئة للدماغ الإنساني".

بطبيعة الحال سيضاعف هذا من قدراتنا الإبداعية. حينها سندخل، حسب المؤلف، في المرحلة السادسة: صحوة الكون. وعند هذا الحد النهائي ستصل المادة والطاقة إلى حالة إشباع داخل ضباب من الذكاء منفصل عن الأصول البيولوجية والإنسانية.

ودون أن ننتظر مجيء هذه المرحلة السادسة، يمكن القول إننا في قلب هذه المرحلة التي هي "الإنسانية 2.0"، سيؤدي التحالف داخلها بين الذكاء الإنساني مع الذكاء الرقمي إلى تحول الكائن الإنساني. وسيصبح من المألوف الحديث عن سيبورغ[*] cyborg عندما يتعلق الأمر بأي شخص يعيش بمساعدة التكنولوجيا،

(*) سيبورغ cyborg من الأنجليزية "cybernetic organism" التي تعني جهاز سبراني، وهو كائن حي ذكي في العلم الخيالي وضعت فيها أجزاء ميطانيكية (المترجم)

كما لو أننا أمام "بديل"[1] نستعمله لكي نقدم أنفسنا في الشبكة، إنها "أنانا الافتراضية"، هويتنا الرقمية.

ويشير الفيلسوف جان ميشال بيسنيي Jean Michel Besnier هو أيضاً إلى الكائنات البشرية "المـزيدة"[*] بفضل تطعيم أو إضافة أعضاء اصطناعية[2]. وهذا في تصوره أمر واقع، ولكن هناك تيار فكري وثقافي، المافوق الإنسانية، مناصر لإدخال تحسينات على الإنسانية من خلال التكنولوجيا، والزيادة في قدراتها الجسدية والذهنية. يطمح هذا التيار التقدمي إلى القضاء على الإعاقة والألم والمرض، والقضاء على الشيخوخة أيضاً، بل قد يصل الأمر عند المتطرفين من مناصريه، إلى ظهور شرط مابعد إنساني، يكون قد تخلص من الهشاشة البيولوجية. وهذا أمر يثير، بطبيعة الحال، الكثير من القضايا الأخلاقية.

وكيفما كان الحال، فإن طرقنا في التواصل تشهد على وجود سلطة تمارسها التكنولوجيا على العلاقات الإنسانية.

هل تضع الشبكات الاجتماعية العالم حقاً في الشبكة

الجمعة 13 نوفمبر 2015. لقد تعرضت باريس ليلتها لأبشع أنواع الاعتداءات الإرهابية. وقد لعبت الشبكات الاجتماعية دوراً هاما في نشر المعلومة: لقد ساهمت هذه الشبكات بنقرات بسيطة في استنفار

---

(1) اللفظ مستعار من السنسكريتية ويعني "الحلول الإلهي"، إنه يشكل مفارقة في الافتراضي حيث يحل البديل بحصر المعنى محل الجسد "الذي فصل عن نفسه.

(*) مزيدة augmenté، وهو ما يعني زرع عناصر أو أعضاء جديدة تمكن الكائن البشري من تجاوز قدراته الراهنة (المترجم).

(2) in Demain Les posthumains Paris Faayrd 2010

حركة جماعية وإشاعة إحساس بالتضامن. وقد سجلت ذلك الصحفية أنابيل غروداں Anaelle Grodin في مجلة *20 دقيقة*: "لقد أثنى الفرنسيون منذ الجمعة مساء على الدور الكبير للشبكات الاجتماعية من مثل السيفتي شيك وفايسبوك وهاشتاغ أبواب مفتوحة على تويتر"[1]. ولكنها أضافت "وقد كانت التجاوزات كثيرة أيضاً".

لقد خلقت الشبكات الافتراضية بالتأكيد دينامية حقيقية للتجمع. ولكنها ساهمت في إثارة جو من القلق والخوف. وقد أضافت أنابيل غروندين: "لقد تسرب الذهان[*] والإشاعات بسرعة إلى الرسائل المطمئنة. ففي الجمعة مساء والأحد مساء كانت هناك حالات إنذارات كاذبة (مرتبطة بإلقاء مفرقعات)، وقد تداولها الناس في الشبكات الاجتماعية، وساهمت في خلق حالة من الهلع". وهذه المفارقة هي التي سجلها سيلفان دولووي Sylvain Delouvé، وهو أستاذ باحث في السيكولوجيا الاجتماعية في جامعة رين 2: "لقد كان للشبكات الاجتماعية، كما هو الشأن مع كل التفاعلات المنتشرة في المجتمع- حوارات، تجمعات، قراءة مقالات، الاستماع إلى الإذاعات...- دور معقد في وضعيات من هذا النوع: من جهة ساهمت في تقوية الإحساس بالخوف الذي انتشر بين الناس، ومن جهة ثانية ساعدت على التخلص منه من خلال خلق حالة تقاسم جماعي لهذه الانفعالات"[2].

---

(1) htpp://www.20minutes.fr/web/1731815-20151116-attentats-paris-reseaux-sociaux-entre-aide-precieuse-grand-importe-quoi :

(*) الذهان psychose

(2) htpp://www.la-croix.com/actualité/France/quel-est-le-role-des-resaux-sociaux-dans-les-évenements-comme-les-attentas-de-paris-2015-11-15-1380592

ستكون إحدى المشاكل التي تطرحها الشبكات الاجتماعية هي سرعة انتشار المعلومة. إنها تنتشر مع الحدث دون تأمل أو تحليل، وهو ما يمكن أن يكون مصدراً للخطأ، وخاصة أن كثرتها قد يستثير الخلط، فمن الصعب الفصل داخلها بين الحقيقي والمزيف.

بالتأكيد تجمع هذه الشبكات بين الناس، وتجعل من الإنسان كائنا متصلا homo connecticus. ولكننا يجب أن نسجل غرابة هذا الرابط: لقد أطلقنا عليه اسم نوكسوس nexus، وهو كلمة لاتينية تعني "تسلسل، رابط، عقدة، حاضن". ولا علاقة لهذا المعنى بذاك الذي أسنده إليه في القرن الخامس عشر التيولوجي نيكولا دوكوس nicolas De Cues الذي كانت تعين هذه الكلمة عنده الحد الوسيط بين الله والإنسان. وقد عاد بها عالم السيكولوجيا الاجتماعية ميشال لويس روكيت Michel-Louis Rouquette إلى معنى أكثر راهنية: "النوكسوس هو كلمة ورمز وشعار له خاصية تحريك الحشود وشدها إلى بعضها بعضاً، وقد يكون ذلك بدون سبب، "إنه عقدة لا يمكن فكها تتشكل من انفعالات وأهواء وأحاسيس بلا عقل"[(1)]. يتعلق الأمر إذن بالتعبير عن "تمثلات عاطفية، مشحونة بانفعالات قادرة على استثارة الأهواء. ولهذا السبب، فإن ما نطلق عليه هنا نوكسوس هو علاقة خاصة تجمع بين أفراد مجموعة بشرية من المبحرين في الإنترنيت. ولهؤلاء الأفراد مصالح مشتركة: يتعلق الأمر برؤية، وتبادل معلومات بسرعة، وبالتسلية (وأحياناً التضليل، كما هو الشأن مع الجهاديين الذين يمكن تجنيدهم عن طريق الإنترنيت،

(1) htpp://www.scineceshuamines.com/michel-louis-rouquette-chasseur-de—nexus_fr_25117.html

وخاصة عبر شبكات التواصل الاجتماعي)، دون أن تكون عندهم رغبة في خلق روابط حقيقية بينهم.

فما الذي يجعلهم يشكلون شبكة؟ الشبكة تنحدر في الأصل من "rets" أو "filet" الذي كان يقتصر في القرن الثامن عشر على تعيين سبل أو طرق منتشرة في البلاد، وسيفقد شيئاً فشيئاً، مع الاستعمال، علاقته بالموضوع المجسد، لكي يعين "عدداً من الخصائص العامة المترابطة بشكل وثيق مع بعضها بعضاً: التضافر، وأيضاً المراقبة والتماسك والحركة والمعرفة والتمثيل الطوبولوجي"[1].

إن الشبكة هي ما يميز التواصل الذي يجمع بين الباث والمتلقي. ويمكن أن تمتد إلى ما لا نهاية، وقد لا يكون لها أي حد، كما يذكر بذلك كلود ليفي شتراوس: "يتكون المجتمع من أفراد ومجموعات يتواصلون فيما بينهم. ومع ذلك، فإن غياب التواصل أو حضوره لا يمكن أن يحدد بطريقة مطلقة. إن التواصل لا يقف عند حدود المجتمعات"[2].

إن مقول الشبكة الاجتماعية ليست جديدة. فقد ظهرت هذه الكلمة سنة 1954 على يد الأنترولوجي البريطاني جون أ بارنس John A Barnes في مقال بعنوان "العلاقات الإنسانية"، حلل فيه الروابط التي كانت قائمة بين سكان جزيرة صغيرة في الساحل الغربي النرويجي. فقد ميز بين ثلاثة "حقول" اجتماعية: الحقل

---

(1) Pierre Melké : Sociologies des réseaux sociaux , Paris La découverte , 2004 p.7

(2) claude Levi-strauss: Anthrpologie structurale, Paris Plon 1974 pp.352-353

الأول قائم على قاعدة ترابية ويتطابق مع التنظيم السياسي، والثاني مرتبط بالنظام الصناعي، والثالث، وهو بدون حدود مضبوطة، فيعين "مجموع العلاقات غير المحددة بين أفراد متساوين شكليا، معارف، أصدقاء جيران أو علاقة قرابة"[1]. وهذا الحقل الثالث هو الذي يطلق عليه "الشبكة الاجتماعية".

وقد عرفت هذه الكلمة نجاحاً كبيراً بفضل ذلك التطور الذي أحدثه الأنترنيت: بدأت الشبكات الاجتماعية تنسج خيوطها. فما وراء فايسبوك وتويتر وماسبيس، هناك الكثير من الشبكات التي تتمتع بشعبية كبيرة: إنستغرام، بينتريست فليك ر (تقاسم صور وفيدوهات) تامبلر (للمدونين) لينكدين، فياديو (شبكة مهنية) كزون (في الصين)، هابو (للمراهقين)... ولكن هل تخلق هذه الشبكات التي تجمع بين الناس (نوكسوس) حقاً روابط بينهم؟ فقد يكون الأنترنيت مسرحاً كبيراً للوهم: هناك صداقات حقيقية، ولكن الكثير منها مزيف، تتعدد المعلومات، ولكنها ليست مؤكدة... فهذه الشبكة لا تسهم في الإعلاء من شأن حقيقة الروابط الإنسانية. إنها تمثل بالأحرى، في مجملها "يوطوبيا الفضاء السبراني"[2]. إن اختراق المرآة الافتراضية وحده يُمكن من الانتقال من النوكسوس إلى حقيقة الرابط الإنساني.

بل إن الشبكات الاجتماعية تسهم، خارج هذه المظاهر، بشكل

---

(1) Pierre Melké op cit p.12

(2) voir Benjamin Loveluck Réseaux, libertés et controles Paris Armand Colin 2015 pp.89sqq

ما في إفقار الطابع الاجتماعي عوض أن تدعمه. وهو ما يصدق على هذا "الرابط الغريب" بيني وبين العالم الذي تشكله عصا السيلفي. هل يجب أن ننظر إليها فقط باعتبارها امتدادا لممكناتنا (يمكن أن نلتقط صوراً مع الأخذ الكثير من المسافات)، أم نعتبرها، على العكس من ذلك، إكراها؟

متصلاً أم مستلباً؟ من اليد إلى العصا

لقد أصبحنا مستلبين بغض النظر عن اتصالنا أو ارتباطنا بنوكسوس. نحن اليوم في المقام الأول في الشبكة: رهن إشارة الآخرين ومستعدين لاستقبالهم. إشارة ضوئية كافية ليعرف العالم أننا متصلون: أي أننا هنا، ولكن لسنا، في الواقع، في أي مكان أو نحن نتحرك فقط. إن نقطة ثباتنا هي الشبكة، ولكنها هي أيضاً نقطة انخراطنا وتجمعنا، نقطة القضية المشتركة حيث نتبع الحركة. ولكن من الصعب مع ذلك الإحساس بعمق اليد الممدودة التي تخترق الشبكة. فإذا كان من الممكن اليوم أن نمد العصا، فإن الأمر لا يتعلق بتبادل أو حوار أو مناقشة أفكار... بل هناك عصا السيلفي (selfie stick) الموجهة فقط لالتقاط انعكاس للذات ينتشر في الأماكن السياحية.

إن عصا السيلفي، وسميت بهذا الاسم بخبث، هي أداة الغاية منها البحث عن الراحة والجمالية بفضل المسافة التي تضعها بين الذات وصورة نفسها. وقد أُثير حولها جدال كبير. فهناك حملة

تحسيسية تحت شعار "الحفاظ على النفس"(*) أطلقتها وزارة الداخلية في روسيا سنة 2015 من أجل التحذير من الحوادث التي تسببت فيها عصا السيلفي. هل يتعلق الأمر بمغالاة؟ لا أبدا، ويجب أن نذكر بعدد الذين ماتوا بسبب استعمالهم المتزايد لهذه العصا. مثال على ذلك: مات سائح من بلاد الغال يوم الثلاثاء 7 يونيو 2015 عندما كان يحاول التقاط صورة بواسطة عصا السيلفي في ربوة، فقد ضربته صاعقة أثارتها مادتها الحديدية. لا يتعلق الأمر بحادثة معزولة: يمكن أن تصبح هذه الحوادث المميتة "جائحة جديدة معاصرة بدأت تتطور على المستوى العالمي"، كما تذكر ذلك صحفية باري ماتش كامي هازار Camille Hazard التي أوردت الحادثة[1].

تريد العصا أن تكون البديل "الميكانيكي" لليد. هذه اليد التي يذكر أرسطو بأنها "الأداة الأكثر نفعا"، فهي الامتداد الطبيعي للعقل والذكاء الإنسانيين. ولكنها اليوم استوعبت سريعاً الذكاء الإنساني. لقد جعلتنا نفقد العقل الذي يغذيها، إلى الحد الذي يجعلنا مهددين بخطر: فقد يقودنا الاندفاع الشبابي إلى أن نسقط في هاوية، أو يصدمنا قطار، أو آلة أخرى، فقط لأننا نريد إشهاراً عن طريق السيلفي الذي ننتشي بنشره في الشبكات الاجتماعية.

(*) الحفاظ على النفس safe selfie

(1) http://www.parismach.com/actu/insolite/la-perche-a-selfie-1-amie-meurtriere-796838

الفصل الثاني

ثـــورة إنسانيـــة

إبدالات جديدة

منذ أن ظهر سمارتفون، وهو آلة عجيبة تجمع وحدها بين وظيفة الهاتف والشاشة والآلة الفوتوغرافية والحاسوب، أصبحنا ننظر إلى أنفسنا وإلى العالم بواسطة الشاشة. وبهذا المعنى، يمكن النظر إلى هذه الشاشة باعتبارها نافذة، أو حداً فاصلاً بين الخارج والداخل: إننا نقوم بتشغيلها وتوقيفها كما نفتح أو نغلق نافذة، وذلك وفق مزاجنا. ولكن ماذا نرى، في نافذة شاشاتنا، مما يقدمه العالم؟

تغير للزمان وللمكان

ستشمل التبعات الأولى لثورة العصر الرقمي والافتراضية، دون شك، علاقتنا بالزمان وبالفضاء. فابتداء من الآن سيكون "الموضوع-شاشة" هو الذي يحدد إطار هذه العلاقة. فمع السمارتفون مثلاً، نحن متصلون دائما حيثما كنا وفي أية لحظة، إلى حد أن الزمان والفضاء يبدوان وكأنهما انكفئا أحدهما على الآخر، وقذفا بنا داخل تصور للوجود يمكن أن نطلق عليه "الهنا والآن". وتقلص، تبعاً لذلك، حقل تجاربنا الذي يشكل وجودنا كله.

ففي عصر "الهنا والآن" كل شيء مباشر وكل شيء مِلْك اليد: بإمكانك وأنت جالس أمام لوحة المفاتيح، وبجرة نقر أن تستحضر العالم أمامك. وقد عبر جيل ليبوفتسكي عن ذلك، وهو يصف مرحلة ما بعد الحداثة التي أعقبتها ما فوق الحداثة قائلاً: "لقد حلت محل الرؤى الحماسية للتقدم آفاق أقل حجماً، يتعلق الأمر بزمنية تهيمن عليها الهشاشة والعرضية. إنها آفاق يمتزج فيها سقوط البناءات الإرادية للمستقبل مع انتصارات موازية للمعايير الاستهلاكية التي تنصب على الحياة في الحاضر وحده. تشير مرحلة ما بعد الحداثة إلى ظهور زمنية اجتماعية جديدة تتميز بهيمنة الهنا والآن"[1].

وهذا صحيح، "هناك ما فوق الرأسمالية، وما فوق الطبقات وما فوق القوة وما فوق الإرهاب وما فوق الفردية وما فوق السوق وما فوق النص، فماذا تعني هذه المافوق[*]؟ وما الذي لا يكشف عن حداثة ترقى إلى مستوى قوة لا يحدها حد؟"[2]. لقد صنفنا عصر الرقمية والافتراضية ضمن عصر مافوق الفرد (الفرد الفائق). إننا شهداء على اختفاء الحداثة لصالح قوة لا حد لها، إنها قوة

(1) Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles: Le stemps ypermodernes, Paris, le livre de poche, 2004 , p.49

(*) هذه ترجمة تقريبية للمفاهيم التالية:

hypercapitalisme, hyperclasse, hyperpuissance, hyperterrorsme, hyperindividualisme, hypermarché, حيث ترجمنا hyper بما فوق وأحياناً بالفائق (الفرد الفائق أو الفردية الفائقة) (المترجم).

(2) نفسه ص 51

مغالية حيث التجاوز في كل أشكاله هو المهيمن. وقد سجل نيكول أوبير" أن الفرد يتحرك استناداً إلى "الغلو"... إنه في نظرنا فرد متعدد الواجهات: واجهة الفرد الغازي، "الذي يتحكم في حياته"، ويلهث دون كلل وراء مصالحه. وواجهة الاقتصاد التي تجسد منطق السوق الذي تستند إليه الفردية "في غلوها". ولكنها ليست الواجهة الوحيدة، فبالإمكان أن نعيش "الغلو" و"البالغ الامتلاء" وفق سجلات مختلفة وبطرق بالغة الاختلاف"[1].

يتعلق الأمر بغلو من نوع جديد لا علاقة له بغلو العالم القديم حيث كان الأمر يتعلق بملامسة الحدود أو تجاوزها. إننا نتحرك داخل مرحلة جديدة هي "خارج المجال" و"خارج الزمان"، إنها التصاعد الدائم الذي لا يمكن أن يتوقف، لأن الحدود تجنح اليوم إلى الاختفاء. "لقد أصبح السلوك الفردي ذاته جزءاً من معمعة القصي، كما يشهد على ذلك جنون التبذير، وتناول المنشطات والرياضات المغامرة والقتل المتسلسل، والشراهة وفقدان الشهية والسمنة والإكراه والإدمان[2]. تنخر هذه المباشرية وجودنا الذي فقدنا فيه شيئاً فشيئاً معنى الصبر والانتظار وحكمتهما. "لقد بدأ الانتصار للحاضر قبل أن تتوارى أسباب الأمل في مستقبل أفضل... ففي اللحظة التي كانت ترن فيها التعويذات الثورية الأخيرة المحملة بآمال مستقبلية، تطورت مطلقية الحاضر المباشر الذي يمجد الأصالة

(1) Nicole Hubert: Le culte de l'urgence, Paris, Flammarion, Paris 2003, p.115

(2) نفسه ص 53

الذاتية وعفوية الرغبات، إنها ثقافة "الكلي وفي هذه اللحظة[1]"، وبذلك قدست اللذة التي لا تعترف بالممنوع، دون قلق من الغد"[2].

ولقد تمثلت نتائج المباشرية في إفراغ الرغبة من مضمونها، فهي لا يمكن أن تستوطن سوى الزمن الحاضر ومنظور مآلها (الإشباع). فالحاضر لا يُعاش إلا في وهم لذة دائمة (ولكنها سطحية في الغالب)، وبذلك لن تتحقق أبداً، وتُعاش في شكل خوف يُشكك في محيط الأنا: "لقد غير جو حضارة الهشاشة من الإيقاع الانفعالي، واستولى الشعور بالخوف على كل الأذهان فأصبحت الصحة هوسا عند الحشود العريضة، ولا يتحدث الناس اليوم إلا عن الإرهاب والكوارث والأوبئة"[3]. لقد دخلنا مرحلة ما يسميه عالم السياسة زاكي العايدي "إنسان الحاضر"[4]، ويحيل، ضمن تصورنا للزمن، على الانتقال من "الثقب" إلى "السلة"[*]. إن

---

(1) في هذا الموضوع ينظر أيضاً Nicole Hubert فقد كتبت: يعد "الاستعجال الاقتصادي لـ"الكل وفي هذه اللحظة" جزءا من الواجهة الكلية – واجهة المجتمع"، بكل بساطة "الذي ييأس فيه الأفراد من "العيش خالدين"، وهم، كما يقول توكوفيل، "مستعدون للفعل ولو لم يبق أمامهم سوى يوم واحد" نفسه ص 315.

(2) نفسه ص 60

(3) نفسه ص 62

(4) Zaki Laidi: Le sacré du présent, Paris Flammarion, 2000, p.102

(*) تشير الكاتبة في هذا السياق إلى كتاب زكي العايدي "le sacre du présent" حيث يصنف الإنسان المعاصر باعتباره إنسان الحاضر. لذلك يميز بين الثقب breche وبين asse السلة في الكم الزمي. والمقصود بهذا التمييز هو الفصل داخل الزمنية الإنسانية بين زمن مفتوح على أفق، لذلك كان الثقب =

الانتقال من "ثقب الزمن" إلى "سلة الزمن" ليس مجرد تغيير في المصطلحية: بل يتعلق الأمر بالتخلي عن تمثل منظوري لصالح تمثل استكفائي. إن الانتقال من "ثقب الزمن" إلى "سلة الزمن" معناه استحضار زمنية تشق الزمن لكي تنشره في أخرى تتحكم فيه.

لقد أودعنا زمان العالم الافتراضي وفضاءه في هواتفنا وحواسيبنا، فهي أشكال حقيقية خالصة تتحكم في المظهر التجريبي لوجودنا. لقد انكفأ الزمان والفضاء على أنفسيهما: لقد أصبح البعيد قريباً (مع النيت) وأصبح الما بعد هو الآن (مع السمارتفون)؛ وأصبح اللامرئي مرئيا (مع سكايب)... وليس من المستبعد أن يضعوا بين أيدنيا في المستقبل تطبيقا نستطيع من خلاله الإحساس بالآخر وتذوقه. أو يقترحون على الذات برماجا(*) يمكنها من الانبعاث دائما وهي تموت دائماً، وتلك صورة مستوحاة من سيزيف الذي ينتمي إلى المافوق الحداثة.

المباشر المتصل

أثار جان فرانسوا ليوتار سنة 1987 في محاضرة ألقاها في كارل فريجيريش فان سيمنس بميونيخ، وكان عنوانها "الزمن راهنا"،

= هو استعارة عن فتح جبهة، واختراق الجاهز. إننا نضع الإرادة ضمن دفق الزمن من أجل توجيهه إلى آت أفضل، إننا نرفض الأمر الواقع ونعمل على تغييره. أما السلة، فهي إشارة إلى ركام زمني ليس سوى حاصل لحظات تتكرر ومحرومة من أي أفق تحرري. لذلك ينغمس الإنسان المعاصر في الاستهلاك . (المترجم).

(*) برماج logiciel

هذه القضية بمفاهيم فلسفية، وقال: "لدي إحساس أن القلق الذي يسود حاليا في الميدان الفلسفي والسياسي بخصوص "التواصل" لا علاقة له إطلاقاً بالقضايا الفلسفية والسياسية "الكلاسيكية" الخاصة بأسس الجماعة البشرية في رغبتها في الحياة ضمن عيش مشترك وضمن فضاء عمومي، كما سبق أن تناولتها الأنوار". وقد ذكر، وهو يقدم تشخيصا لمرحلة كانت خاضعة لسلطة التقنية العلمية، بأن "كل تكنولوجيا (...) هي صنيعة تمكن المستعملين من تخزين أكبر قدر من المعلومات وتقوية كفاءاتهم والزيادة من إنجازاتهم"، ولكنه بيَّن أيضاً كيف أن هذا التطور يقودنا إلى تقديم تعريف جديد لم يسبق أن تداوله الناس لعلاقتنا مع المجموعة، ومع العيش المشترك: "علينا التخلي في اعتقادي عن فلسفة تحرر الإنسانية إذا كنا نريد أن نتأمل هذه الرغبة في التواصل وضمان تبليغ أي شيء بشكل صحيح، سواء تعلق الأمر بأشياء أو خدمات أو قيم أو أفكار أو لغات أو أذواق تعبر عن نفسها في سياق التكنولوجيات الجديدة"[1].

وقد أدان أيضاً، وكان سباقاً في ذلك من الشبكات الاجتماعية، انحراف المعلومة التي تقول كل شيء، كما أدان الشفافية المبالغ فيها في الحديث عن أي رأي دون اتخاذ مسافة منه أو أي تفكير فيه. ويواصل كلامه في مكان آخر، عن الخطر الذي يمكن استثارته، وكيف أن التكنولوجيات الإلكترونية تقلص الزمن في بعد واحد قائلاً: "أما في ما يتعلق بالتكنولوجيات المبنية على الإلكتروني

(1) Jean François Lyotart : L'ihnumain, causeries sur le temps, Paris Klicksiek, 2014 p.65

ومعالجة المعلومات، فإن أهميتها تكمن في أنها تأتي بالمزيد من التحرر في العيش على الأرض، وبرمجة التخزين في الذاكرة ومراقبته، أي تقدم تركيباً مختلفاً لأزمنة في زمن في واحد"[1].

وقد شمل نقده اللاذع الأنترنيت أيضاً (يجب التذكير أن الانترنيت ظهر سنة 1973 ولم يتطور ويُعمم إلا انطلاقا من سنة 2000): "ستُعلن الشبكة الإلكترونية والمعلوماتية التي تنتشر في الأرض عن ميلاد قدرة شاملة للتخزين يمكن ألا تكون لها على المستوى الكوني أية علاقة مع عمليات التخزين في الثقافات التقليدية. فالمفارقة التي ستترتب عن هذه الذاكرة هي أنها في نهاية الأمر ليست ذاكرة خاصة بشخص بعينه". ونعني بـ"شخص" الشخص الحقيقي. ذلك أن الشبكات، هي دائماً مشخصنة، حتى وإن لم تتجسد في جسد فيزيقي يُنظر إليه في ما يشبه "الغيرية" المتعددة الوجوه". وذاك هو معنى الفايسبوك: إنه "كتاب الأوجه". ذاكرة ليست في رعاية أحد أيضاً، جسد لا وجود له... ها نحن نطرح من جديد القضية الخاصة بموقع الأنا في الافتراضي؟

فليس تصورنا الموضوعي للزمن هو الذي تغير فقط: بل إحساسنا الداخلي بما يسميه بيرغسون "المدة الداخلية". فما فحوى مدة بيرغسون في الزمن الافتراضي؟ إن المقاربة العاطفية للزمن الفيزيقي هي من طبيعة مختلفة؛ ومختلف أيضاً الانفعال المرتبط بالعداد؛ وسيظل الصدى الداخلي بعيداً عن معيشنا الذاتي الذي يحيط

---

(1) نفسه ص 37

بذاكراتنا ولحظات حياتنا. فابتداء من الآن سنبرمج عداد هاتف السمارتفون لكي يستقيم وجودنا. إننا نخطط لوجودنا على أوتلوك (outlouk)[*]، وما يبقى بعد ذلك سيأتي به الاتصال: سيضبط السمارتفون والحاسوب حدود وجودنا، وهو ما تقوم به ساعاتنا المتصلة أيضاً. فلم يعد من المجدي التفكير أو التأمل أو استباق الأحداث أو التذكر، ولا فائدة أيضاً من تدعيم علاقتنا بالزمن بحكم عاطفي: يكفي أن نتبع المخطط، سيشتغل منبه الهاتف في صمت مطبق في حياتنا كما لو أنه منارة. لقد خضع وعينا في كليته لخلخلة، لقد بدأنا نبتعد شيئاً فشيئاً عن أنفسنا.

وهكذا، لم يعد للزمن في تمططه الواقعَ ذاته. والتمطط هو الذي أشار إليه بروست قائلاً: "الزمن الذي نتوفر عليه يومياً هو زمن مطاطي: فالأهواء التي نستشعرها تجعله يتمدد، وتلك التي نستوحيها منه تُقلص من امتداده، أما العادة فتملأه"[1]. إنه ليس زمن العادة ولا زمن الهوى. إن الزمن لم يعد قضية الإنساني فحسب، إنه زمن الآلة أيضاً.

وهو ما يجعلنا نعيد النظر في تصورنا للأبعاد الثلاثة المستعملة للزمن: الماضي والحاضر والمستقبل، لكي لا نحتفظ منه سوى ببعد واحد: المباشر المتصل.

(*) outlouk هو خدمة من خدمات ميكروسوفت يستطيع من خلاله المستعمل إدارة معلوماته الخاصة وهو أيضاً بريد إلكتروني (المترجم).

(1) A l'ombre des jeunes filles es fleurs, Paris Gallimard, 1919, p.18

إن المباشر المتصل هو الزمن الافتراضي. يتعلق الأمر باختصار لهذه الأبعاد الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في بعد واحد خاص بفعل الاتصال: المباشر. وهكذا بإمكاننا، بنقرتين أو ثلاث أن نكون هنا والآن متصلين في الفضاء وفي الزمان. لا يتعلق الأمر بالانتظار أو بالصبر، ولا بالاستباق أو الترجي: "لدي رغبة في الاستماع إليك وأنت في أقصى العالم ولن تعود إلا بعد ثلاثة أيام؟ ليس هناك مشكلة، أتصل بك في منتصف الليل، أنا في حاجة أن تحضر لي وأنت في السوق الممتاز الفراولة التي لا تشير إليها اللائحة التي أعطيتك؟ أتصل بك وها هي المشكلة قد حلت. لا أتذكر اسم ملك فرنسا: لا داعي لكي أنشط ذاكرتي، سأنقر في غوغل ويكون الجواب بين يدي".

"لقد تغيرت خارج الاستعارات علاقتنا مع الزمن ـ لقد تغيرت جذريا منذ العشرية الأخيرة من القرن العشرين، هذا ما أكدته نيكول أوبير. وبما أننا تخلصنا إلى حد ما من إكراهات الفضاء، فإننا بدأنا نركز على الزمن الذي نحاول غزوه، وبالموازاة مع ذلك، ها هو الاستبداد الذي كان يمارسه الزمن علينا قد استوعب كل طاقاتنا. وفي هذا السياق ظهرت للوجود أشكال جديدة للتعبير عن علاقتنا بالزمن هي الاستعجال والمباشرة والآنية والسرعة"[1].

وهذه هي مفارقة مجتمعنا الذي انتشر في تعبير يردده كل الناس: "لا وقت لدي"، فهل لم يعد لدينا وقت حقاً، أم أن

(1) Nicole Hubert, op cit p.31

الزمن، كما كنا نتصوره قديماً، قد اختفى؟ وما هو مآل الأنا التي قُذف بها داخل الاستعجال والتسرع؟

الفضاء الأفقي

لقد لحق تصورنا للفضاء التغيير نفسه الذي لحق تصورنا للزمن. فلم نعد ننظر إليه من خلال أبعاده الثلاثة مع عمق الخلفية؛ فالفضاء الممثل في الأنترنيت يُختصر الآن في بعدين هما بعدا الشاشة (حتى وإن كانت هناك نظارات بثلاثة أبعاد تعيد بناء وهم العمق). لقد دخلنا عصراً جديداً أصبح الفضاء فيه أفقياً ولا تتوقف المسافة داخله عن التقلص: إن التواصل الآن مع صديق يبعد عنك بآلاف الكيلومترات يتم من خلال نقرة. إن البعيد أصبح قريبا، والانتظار وغير المتوقع والغريب لم يعودوا جزءاً من الحياة.

بإمكان المرء في فضاء خطي الوصول إلى كل شيء، "إنه معطى بشكل مطلق". إنه رمز شبيه برمزية اختفاء العمق.

ويشرح الفيلسوف هنري مالديني henri Maldiney "كيف أن الأفقي يستحوذ علينا وهو مرتبط دائما بالهنا التي نوجد فيها. والحال أن العلاقة بين الهنا والأفقي تُقصي كل نمذجة للفضاء الذي يضع بين أيدينا ما نهتدي به". "إننا لا نتحرك من خلاله، بل نمشي فيه وننتقل من هنا إلى هنا الذي يغطيه الأفقي الذي سيتغير، مثله مثل الهنا"[1]. وهو ما يعني أن الفضاء لم يعد حاملا لمشاريع

---

(1) Henri Maldinay : Regard, parole , espace , Paris Cef 2012, p203

آتية، إنه يشكل فقط تمزقاً أو تكسراً في الحاضر: وهذا لا يقوم سوى بتقوية الإحساس بالتيهان وضياع المعنى والتنافر. بل يمكن القول إن الفضاء لا يتحدد باعتباره ما يحتضن ممكناتنا، بل أصبح سجنا لما لا نستطيع القيام به. ويواصل مالديني قائلاً: "في هذه السيرورة من "الهنا –الآن" إلى "في الهنا-الآن"، لا نمشي فقط بدون هدف، بل إن مشينا ذاته قد تحرر من هذا الحد الأدنى من خطاطات المحرك الذي يعطي لحياتنا، من خلال دفق الزمان، طابع قصة، فالمشي يندمج في الفضاء دون وجهة محددة"[1].

يتعلق الأمر بتغير هام في الإبدال قد يقود إلى نهاية التاريخ، كما تنبأ بذلك هيجل، أو ما قال به فوكوياما وفق الحدس ذاته. بالتأكيد، كان فوكوياما يركز على الإجماع الذي فرضته اللبرالية الغربية واختفاء صراع الإيديولوجيات. ولكن هذا الفيلسوف الأمريكي، الذي كان ينتقد بشدة المافوق إنسانية، كان قلقاً أيضاً على مصير الإنسانية في مواجهتها لتطورات البيوتكنولوجيا. فكيف لا يؤثر تغير تصورنا للفضاء والزمان في تصورنا للتاريخ؟ لن يكون التاريخ في نهاية الأمر، وقد تحول إلى حاضر بسيط وأصبح سجينا لفضاء أفقي بلا أفق، سوى تشخيص.

وهذا ما يقودنا إلى استحضار فكرة الفيلسوف والمختص في المدينة هونري لوفيفر Henri Lefebvre الذي جعل سنة 1974 الفضاء هو البؤرة التي تتطور داخلها الاستراتيجيات الإنسانية والاجتماعية.

---

(1) نفسه ص 204

وقد كتب قائلاً: "يفترض اليوم تحولُ مجتمع ما امتلاكاً جماعياً للفضـــاء وإدارتـــه من خلال التدخل الدائم "للمعنيين" باختلاف مصالحهم.... يتعلق الأمر مستقبلاً بإمكانية إنتاج فضاء الفصيلة الإنسانية باعتباره عملاً جماعياً (جينيا) لهذا الفضاء، وبخلق (إنتاج) الفضاء الكوني باعتباره سنداً اجتماعياً لحياة تتعرض يومياً لتحولات جذرية"[1]. أليس هذا هو ما يقع من خلال الشبكة؟ إنها تقدم فضاء كونيا افتراضيا يشتغل باعتباره سنداً لفضاء اجتماعي في تحول دائم، ويُعد بذلك صدى لتحولات وجودنا؟

ويسهم في ذلك تحول مركزي آخر سيغير جذرياً من علاقتنا مع العالم ومع أنفسنا: علاقتنا باللغة.

من الخطاب العقلاني إلى الصورة - الهشة

ذكرنا فرانسوا ليوتار سنة 1987 أن "الثقافات الإثنية هي التي كانت تقوم بدور"ذاكرة تُخزن فيها المعلومة". فالشعوب هي التي كانت تقوم بتنظيم الفضاء والزمان استناداً إلى تاريخها وثقافتها وهويتها. وهكذا، أنتجت هذه الثقافات "تنظيماً خاصاً للزمنية نطلق عليها المحكيات التاريخية (...) فهذه المحكيات شبيهة بالمصافي الزمنية وكانت مهمتها هي إدخال تغيير على الشحنة العاطفية المرتبطة بالحدث الذي يَـمْثُل في شكل مقاطع لوحدات حاملة

(1) Henri Lefebvre : L aproduction de l'espace, Paris Economica, 2000, pp.484-485

لمعلومات قابلة لأن تُوَلد في الأخير شيئاً شبيها بالمعنى"[1]. ولكننا أصبحنا اليوم أمام واقع آخر: فمجيء التكنولوجيات الجديدة أوقف عمل الثقافات الإثنية. فلم تعد المحكيات التاريخية الكبرى المليئة بالمعنى والهويات والخبرات قابلة للحكي والكتابة. لقد انهار نموذجنا الثقافي كله.

ومع ذلك، لا تتوقف المعلومة عن الانتشار في اللحظة وفي كل مكان. هل يجب أن ننظر إلى ذلك باعتباره تطوراً سعيداً، وذلك لأن الثقافات التقليدية لم تكن تتمتع بهذا الانتشار؟ ولكن علينا أن نسجل أن هذه المعلومة الغامضة والمباشرة التي تنتشر بقوة في المعمور كله، لا في سياق محلي محدد، وضمن نموذج ثقافي بعينه فقط، تصطدم بالثقافات التقليدية. فهذه المعلومة "الراهنة" هي معلومة اللحظة، بحيث إن كل معطى يُقصي ما سبقه... وقد كانت جهة نظر فرانسوا ليوتار في هذا السياق حاسمة: "فالقدرة المعممة التي وفرتها الخيرات الثقافية الجديدة لا يمكن اعتبارها حقاً تقدماً. فتسلل الآلة التكنولوجية- العلمية إلى الحقل الثقافي لا يعني بأي حال من الأحوال أن المعرفة والحساسية والتسامح والحرية توسع مداها في الأذهان. فبقدر ما نقوي من نفوذ هذه الآلة، فإننا لا نحرر الذهن. بل نقوم بتجربة معاكسة: يتعلق الأمر بهمجية جديدة وأمية جديدة وتقليل من شأن اللغة، وهي كلها تشير إلى

---

(1) Jean Frančcis Lyotard : Le temps aujourd'hui, in L'inhumain op cit pp.67-68

فقر جديد، بتوجيه قسري للرأي من طرف وسائل الإعلام، نحن أمام ذهن منذور للبؤس وروح بلا عمق"[1].

وضمن هذا الفيض، يجد الذهن صعوبة متزايدة في التفكير استنادا إلى ممكناته. ولن يقودنا تضخم المعلومة إلى التضليل فقط، بل يُغرقنا في شكل جديد من الأمية، إنها "أمية جديدة". فبالإضافة إلى الإبدال الذي يربطنا بالزمان والمكان، هناك إبدال آخر يربطنا باللغة. فعلاقتنا بالعالم تقوم استناداً إلى محكي تاريخي عقلاني (لم تكن المحكيات الأسطورية المؤسسة بدون أساس عقلي). بعبارة واضحة، إن العالم يتمتع بانسجام يتخذ شكل نحو: إنه مبنين ومفكك ومبرهن عليه وقابل للبرهنة. إنه يستند إلى اللغة، إلى محكي مبنين ويبنين مجتمعاً، تماماً كما هي دعامات منزل- أو إن شئتم دعامات فكر، بل ودعامات نفسية.

ولكن الكلمات لا تقوم اليوم بدورها بشكل تام. فالواقع لا يُبنى كما كانت تُبنى بابل، بل يقوم على محراب هش لصنم جديد: الصورة. إنها صورة موجهة لكل هذا... سواء تعلق الأمر بالسيلفي على فايسبوك أو تويتر، أو التوزيع الآني والغريزي على سنابشات... لم يعد للكمات أي شأن: إن العالم "يُكتب بالصور". لقد انتهى زمن الخطابات الطويلة: فالذي يتكلم اليوم هو الآنية في اللحظة الثابتة حول ملايين البكسيلات، الملتقطة بنظرة واحدة، إنها تتكلم عن الحياة والموت والأحاسيس والانفعالات. لقد اختُصر

(1) نفسه

قياس حجم العواطف في تأويل جاهز للرؤية. لقد حل المجتمع الصورة-الهشة، التي أطلق عليها الأيدولون[1]، محل رؤية العالم التي كانت تستند منذ العصر اليوناني إلى الخطاب العقلاني اللوغوس. إن اختفاء هذا اللوغوس دال على تراجع الثقافة التقليدية والأساطير والمحكيات، إنه انسحاب للغة التي كان يُنظر إليها باعتبارها سندا للتبادل والفهم والاتصال. يتعلق الأمر بانحطاط أصاب بنية المجتمع المنظم حول العقلانية.

إن سيادة الأيدولون، معناه تفضيل للشكل على المضمون، ومعناه ضحالة المرئي الذي ينتهي إلى الهشاشة والآنية، إنها هيمنة العواطف والمحسوس على العقلي. علينا منذ الآن الاعتماد على علاقتين مع الزمن وعلاقتين مع الفضاء يسيران جنبا إلى جنب. بل علينا أيضاً أن نعتمد على الربط بين رؤيتين للعالم، مختلفتين جذريا: إحداهما نتاج استنباط اللوغوس، والثانية حاصل أثر الأيدولون.

لقد أعادت مافوق الحداثة خلق الزمن من جديد (نحن نعيش في اللحظة الافتراضية)، لقد تخلت عن الفضاء (أين اختفى "البعيد") والتهمت، في تحولاتها، المحكي التاريخي وغطت على

---

(1) أحيل على كلمة eidolon الإغريقي الذي تنحدر منه كلمة idole وتشير في فلسفة أفلاطون إلى الصورة-تصاور، عوض eikon الذي تنحدر منه كلمة icone الذي يفضله هذا الفيلسوف. Eikon تترجم بـ"ظهور" يأخذ طابعه بعين الاعتبار. وبإمكان القارئ المهتم العودة إلى المقال الرائع لمونيك ديكسو: " platon Nietzsche et les images in Puissance de l'image textes rassembles par Jean pierre Rodrigo Dijon EUD coll ecriture 2007.

معناه. إننا ننتقل شيئاً فشيئاً من التمركز البشري إلى التمركز التقني. ويضيف جان فرانسوا ليوتار قائلاً: "يقتضي المحكي الحديث موقفاً سياسياً وليس طقوسياً. ومع ذلك، فإن المثال الذي ينتهي به محكي التحرر قابل للتصور، حتى وإن كان يتضمن في شكل حرية، ما يشبه الفراغ أو "البياض"، إنه غياب لأي تعريف يجب الحفاظ عليه". أما الحرية المعاصرة فلا تُعاش في شكل ممكن يتخذ من اللامتناهي خلفية له. إنها تتطابق، بالأحرى، مع تقليص في الشبكة باعتبارها وهما. يتعلق الأمر بتقليص تفرضه علينا كل السياسات الأمنية، التي عوض أن تحمينا من خطر محتمل، فإنها تعمل على الحد من حريتنا. "إن الحرية ليست هي الأمن، كما يقول ليوتار، فما يسميه البعض ما بعد الحداثة قد لا يُشكل سوى قطيعة أو شرخ بين "برنامج" وبين آخر، أريد أن أقول قطيعة بين المشروع والبرنامج. (...) فمن بين الأحداث التي يسعى البرنامج إلى تحييدها قدر استطاعته، هناك، مع الأسف، الآثار غير المتوقعة التي تتولد عن العرضي والحرية الخاصة بالمشروع الإنساني"[1]. إن تغيرات الإبدالات تجعل النظر إلى الإنسان باعتباره مشروعاً أمراً صعباً. وعندما يتقلص مدى الحرية علينا أن نعيد التفكير في الإنسانية ذاتها.

ومرة أخرى، لا يمكن ألا تكون لهذا الانتقال من عالم يحكي نفسه ويفكر فيها، إلى عالم يُنظر إليه، آثار على رؤيتنا لأنفسنا.

---

(1) Jean Françcis Lyotard : op cit pp71-73

ولكن علينا قبل ذلك تحديد ما هو التمثل الذي تحمله هذه الصورة الهشة؟

حول الصورة بدون "تمثل"؟

لقد التُقطت، كما يذكر ذلك الفيلسوف إيف ميشو Yves Michaux" سنة 2001، 86 مليار صورة، كان أغلبها ورقيا. وفي سنة 2012 التقطت 850 مليار صورة أغلبها ظل رقميا ولم يتحول أبدا إلى ورق، بل وُضع في الشبكة وأرسل إلى الأصدقاء". ولم يكن الأثر هو ذاته: "فنحن في الحالة الثانية أمام تحول كلي للعالم. لقد انتقلنا من عالم كانت الصورة فيه تسجل ما هو موجود، إلى عالم تتكاثر فيه الصور بلا جدوى. يتعلق الأمر بصور هشة وعائمة (لن يتم تثبيتها)، صور ملتقطة بسرعة، فلم يكن أصحابها مكرهين على تقديم صورة جميلة، لأن الفيلم اختفى، فلا داعي إذن لإفساد الصور وإنفاق المال ونحن نتوفر على آلات بسطتها البرمجيات[*]، إنها صور لن تكون أبداً "صوراً حقيقية"، لأن برمجيات التحسين والتصحيح وإضافة اللمسات مودعة في الآلة الفوتوغرافية نفسها"[1].

ولهذا السبب، فإن الصورة لا "تنقل" واقعاً فحسب، بل تغيره باستمرار-بما في ذلك ما يحدث للنماذج التي تقدمها. والحال، كما يقول رايموند رواير Raymond Ruyer في كتابه "في مديح

(*) برماج، برمجيات logiciels

(1) Yves Michaux: Le déluge des images, philomag, 14 fevrier 2013

مجتمع الاستهلاك، "أننا من خلال الفوتوغرافيا، ومن خلال الترويج للصور الفوتوغرافية نعطي انطباعاً عن الواقع ذاته- وليس واقعاً مؤولاً، كما كان عليه الأمر من قبلُ من خلال الرسم، والفن والتمثيل اللفظي. إنه انطباع مزيف بطبيعة الحال"[1]. لقد قضى فوتوشوب على بينكتوم[*] رولان بارث، "تلك الجزئية الحادة التي تنقض على الواقع في حقيقته"، لكي تستثير فينا الانفعال وتجعلنا نرتعش من الأحاسيس الفوتوغرافية.

ويضيف إيف ميشو: "لقد انتقلنا من مجتمع فقير (وأحياناً محروم من الصور) إلى مجتمع يرزح تحت نير الصور. لقد أصبحنا ننظر إلى هذه الصور بطريقة مختلفة عن نظرتنا لها في مرحلة الكفاف: نفعل ذلك بلا اكتراث، ونحن ننتقل من قناة إلى أخرى. إننا ننسخ عدداً هائلاً منها، حتى وإن كان هناك في مكان ما شخص قد ينتبه إلى جزئية صغيرة لم ينتبه إليها أحد. لقد انتقلنا أيضاً من مجتمع كانت فيه كل الصور قابلة للتداول العمومي، بما

---

(1) Raymond Ruyer: Eloge de la socité de consommation, Paris Calmann-levy 1969 p.88

(*) punctum نقطة المدى: تعني حرفياً الأثر الذي تتركه آلة حادة في الجسم أو الشيء، أو إشارة إلى توقف، لحظة نتأمل داخلها ما هو موضوع أمام العين. وبينكتوم الصورة عند رولان بارث هو جزئية أو موضوع جزئي وذاك ما يؤجج الرغبة في الذهاب إلى هو أبعد مما تقوم الصورة بتمثيله. وهو بذلك نقيض للستاديوم *studium* الذي يشير إلى صور عادية لا تستطيع تغيير الواقع، أو تُقرأ فقط وفق القواعد الاستعمالية المتداولة، الصورة الصحفية أو صور الاستطلاع (المترجم).

فيها الصور الخاصة، إلى مجتمع كل الصور فيه عمومية حتى تلك التي كان يجب أن تظل خاصة[1].

نحن نعيش مرحلة تسود فيها الصورة... فماذا تعني كلمة صورة؟

لقد قدم عدد كبير من الفلاسفة، منذ أفلاطون إلى زمن سارتر مروراً بباشلار وفيخته ونيتشه دون أن ننسى روسو أو بيرغسون، ما يمكن أن تكون عليه الصورة[2]. ودون أن نستحضر كل هذا الإرث الفلسفي، سنحيل فقط على ما يعني أن الصورة يمكن أن تكون ما يشبه التصاور (simulacre)[*]، أي الظاهر. فالتصاور لا يحيل على واقع، حتى وهو يدعي تجسيده في حقيقته: إنه يتضمن معنى الأيدولون، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. وهكذا، فإن الصورة هي ما يشبه بديلاً عما هو كائن- أو "انعكاسا" للواقع. والحال أن مجتمعنا المعاصر صنع، وقد فقد أيقوناته، أيقونات جديدة تُعد صورُها رموزاً. إنه عالم لا يمكن أن يختصر في "تمثلاته"[3]. إن

---

(1) نفسه

(2) نستند إلى أربعة أعمال Francois Dagonet , La philosophie de l'image Paris Vrin 1986, Jean –Claude Gens et Pierre Rodrigo M Puissance de l'image op cit, Marie-José Mondzain : Le commerce des regards Paris Seuil 2003 et Emmanuel Alloa : Penser l'image Paris Les presse du reel 2010

(*) simulacre التصاور

(3) يحيل لفظ "تمثل" على "أن تجعل الشيء حاضرا" أو "أن تضع شيئاً أمام الأعين". وبهذا المعنى يكون التمثل هو " استحضار" في المقام الأول من خلال جعل شيء ما غائباً حاضراً من خلال الصورة الذهنية في المقام الأول. وبمعنى عام يحيل =

الواقع هو الذي يتفكك ويتلاشى إلى الحد الذي لم يعد فيه سوى ما يشبهه.

لقد سبق أن قلنا إن العالم لم يعد قابلاً لأن يُحكى، إنه يكتفي بأن يكون قابلاً لأن يُرى؛ لقد حلت الرؤية محل الفكر. ولكن هناك اعتراض: ألا تعد الصورة أيضاً لغة؟

هل مازالت الصورة لغة؟

لقد فاجأ جان لوك غودار Jean-Luc Godard في 21 ماي 2014 جمهوره من جديد عندما قدم في مهرجان كان Cannes: "وداعا أيتها اللغة"، وهو فيلمه الطويل السابع والأربعون. "لقد كان الموضوع بسيطاً. تلتقي امرأة متزوجة برجل غير متزوج. يحبان بعضهما ويختصمان وينهالان على بعضهما ضربا. وكان هناك كلب تائه بين المدينة والبادية. وتمر الفصول ويلتقي الرجل والمرأة من جديد. وكان الكلب بينهما. لقد انصهرا في بعضهما بعضاً. وتلك هي شخصيات الفيلم الثلاث. وسيفجر ظهور الزوج القديم كل شيء. وسيبدأ فيلم ثاني، إنه الفيلم الأول ذاته. ومع ذلك لم يكن الفيلم نفسه. سننتقل من الإنسان إلى الكاميرا. سينتهي الفيلم بنباح، وصرخات رضيع"[1].

= التمثل على الصورة التي نملكها عن العالم. ومع ذلك، فإن صورة العالم هاته لا تمثل بالضرورة "حقيقة" العالم.

(1) ملخص "وداعا أيتها اللغة" حرره جان لوك غودار في Teet 18 avril 2014

يكرس جان لوك غودار توجهاً عاماً: يُفتتح الفيلم بلعبة عميقة تتخذ معناها في اللحظة التي يُكشَف فيها عن موت اللغة، عندما لا يتحقق الفهم من خلالها. يصور لنا المخرج هنا حالة، بطريقة مخصوصة، تُعطي قوة لبرهنته: حركة الكاميرا، انتصار للعين المحايدة، انطباع بأن الهام في الأشياء يتم خارج المجال. يُعاد النظر في اللغة وفي تعريفها الكلاسيكي، وفي استعمالها العادي باعتبارها سندا للتبادل والفهم (العلاقة دال/مدلول). وفضلاً عن ذلك، فإن الفيلم يُعلي في المقام الأول من شأن التكنولوجيات الحديثة، فهو يؤكد، من خلال تبيين منذ اللقطات الأولى وبطريقة صريحة، التخلي عن الكتب لصالح الهواتف المحمولة والبحث في الأنترنيت. وهكذا، فإن موت اللغة يكون صدى لانتشار واسع لصور بلا معنى.

وهنا علينا أن نعود من جديد إلى القضية التي أثارتها الفيلسوفة ماري-جوزي ماوندزين Marie-José Mondzain: "ماذا يعني أن نرى؟ ماذا يعني أن نرى شيئاً ما؟ ماذا يعني أن نرى صورة؟"[1]. من الواضح أن تعريفها "للتمثل في الذهن وفي الروح، وهو التعريف الذي يقدمه قاموس ليتري[2]، هو الذي يقود إلى اعتبار

---

(1) Marie-José Mondzain : Homo spectator, Paris Bayard 2013p.17

(2) يقدم لنا قاموس ليتري مجموعة من التصورات لهذا للفظ الذي ينحدر من اللاتينية imago الدال على "التشابه وخاصة: 1- ما يحاكي ما يشبه تشابه تمثيل لموضوعات في الذهن وفي الروح، الذهن يحتفظ بصور سبق أن رآها 8- فكرة، 9- وصف، 10- استعارة تناظر

الصورة لغة. إننا نفكر داخل اللغة ومن خلال كلماتها. فلا يمكن تصور فكر خارج اللغة. وبهذا، فإن كل صورة ذهنية هي بقايا لغة. ومع ذلك، كما يشرح ذلك رولان بارث، "فإن كلمة صورة تعود، حسب اشتقاق قديم، إلى الجذر imitari (محاكاة). ها نحن بشكل مباشر في قلب القضية الهامة التي يمكن أن تثيرها سميولوجيا الصورة: هل يمكن للتمثيل التناظري (النسخة) إنتاج أنساق للعلامات، لا أن يكون مجرد ركام من الرموز"[1]. ويذكر بارث أن للصورة سمعة سيئة عندما يتعلق الأمر بعلاقتها بالمعنى: ويسند إليها الحس السليم مهمة "التمثيل" الغاية منه محاكاة خرقاء للواقع.

ومع ذلك، علينا أن نقبل أن الصورة تخبىء داخلها شحنة رمزية قوية. واستناداً إلى ذلك: "كيف يأتي المعنى إلى الصورة؟ وأين ينتهي؟ وإذا كان سينتهي عند حد ما، فماذا بعده؟ (...) هل الإرسالية اللغوية ثابتة؟ هل هناك دائماً نص في الصورة أو في محيطها؟" ويعود الفيلسوف إلى إثارة مثال المجتمعات السابقة على الكتاب وكانت "مجتمعات أمية"، وكانت تعتبر الصورة لغة، ما يشبه "الكتابة المصورة" (pictographie). ومع ظهور الكتاب انتقلت الصورة إلى المستوى الثاني، أي مجرد أداة للإيضاح. ويضيف بارث "أما اليوم، في زمن التواصل الجماهيري، فإن الإرسالية اللسانية حاضرة في كل الصور (...) لذلك، لا يمكن الحديث عن حضارة

(1) Roland Barthes : Rhétorique de l'image in Communication 4 Recherches sémiologique 1964 p..40-51

للصورة: فمازلنا، وأكثر من ذي قبل، في حضارة الكتابة، لأن الكتابة والكلام هما دائما حدان ممتلئان ببنية معلوماتية"[1]. بالتأكيد، لا يمكن الفصل بين الصورة واللغة، ولكن كلمة "ما زالت" تتضمن عند رولان بارث سؤالاً وإمكانا لاحقاً. وبعد خمسين سنة من هذه الكلمات، ها نحن حقا في حضارة الصورة.

والحال أن الصورة لغة، لأنها قابلة للتأويل، وأنها تتضمن معنى. وبالإضافة إلى ذلك، إنها قابلة للتأويل، لأن هناك استمرارية ومدى منسجماً وعقلانياً في المدى المصور. وليس هذا ما نعاينه الآن، فلم تعد لنا علاقة دالة مع اللغة (يستدعي ذلك مدة خاصة بما يمكن أن يتحقق داخل الصورة)؛ إن لنا معها علاقة مباشرة آنية: لا نأخذ ما يكفي من الوقت (ومن الفضاء أيضاً) لكي تصبح الصورة عندنا حاملة لمعنى أو موضوع تأويل. لم يعد هناك ما يكفي من الفضاء لكي يستطيع فكر العالم أن ينتشر في نحو عقلاني وبنيوي: "يبين لنا التنوع الهائل لهذه التطبيقات (الخاصة بالصورة الرقمية) وجود تكيف سريع مع وسائل الاتصال، وكذا تطور فعالية جديدة: القدرة على تحويل وضعية ما إلى شكل بصري لكي نتمكن من اقتراح جرد مختصر عادة ما يكون لعبياً أو شخصياً- شكل من أشكال إعادة تأويل الواقع الذي يذكر بـ"اختراع لليومي" وهو مفهوم عزيز على قلب ميشال دو سيرتو Michel de Certeau"[2].

---

(1) نفسه

(2) André Gunther, L’image partageé Paris Textuel 2015 pp.145-146

وهكذا، فإن الصورة تعبر أيضاً عن اختفاء لغة وميلاد أخرى لم يعد التأويل فيها أولوية. يجب أن تستند الرؤية إلى العالم راهنا إلى الأيدولون، أي انطلاقاً من تصاوره وشبيهه. ولكن ماذا يعني هذا الكلام؟

عن الصورة الآنية والهشة

يبدو أن العالم يُختصر الآن في صوره المزيفة. هذا أمر مؤكد، ولكن الأمر يتعلق بـــ"أنا"[(1)] هي زيف مصنوع من صور آنية- إنها صور لا تدوم، بل تنمحي دون أن تترك أثراً بمجرد ظهورها، إنها تختفي لتحل محلها صور أخرى. وكما يذكر ذلك أندري غانهيرت André Gunthert، وهو متخصص في التاريخ البصري، "إن انتصار الاستعمال على المضمون واضح جداً في سنابشات (2011)، وهو تطبيق متحرك لرسائل بصرية يقوم بمحو الصور ثوان بعد رؤيتها. إن حماية المحادثة، كما هي هشاشة الإرسالية الأيقونية، هي التي كانت سبباً في نجاح هذا الوسيط لدى فئة الشباب، فهم يستعملونه كما يستعملون الرسائل القصيرة (...) ويكشف هذا التطبيق بوضوح التخلي عن فضاء العمل، لصالح الحوار الفعلي"[(2)].

---

(1) لكي نحيل من جديد على ماري جوزي موندزان التي تسائل بهذا المعنى "تاريخ التجربة الذاتية التي يمثلها ميلاد الرؤية عند الذات التي تأتي إلى العام قبل ولادتها"
انظر homo spectator op cit p.28

(2) André Gunther op cit p.149

يتعلق الأمر الآن بالنظر إلى الصورة-الهشة باعتبارها "لغة جديدة". لقد حلت محل الكلمات والمحكيات والجمل... إنها صور هشة لا تملك وقتاً -ولا مكاناً- للقول أو الحكي. إنها صور ليست بصمات، بل هي لحظات عابرة، ومضات ليس لديها الوقت لكي "تفكر" في الواقع أو تقوم باستعادته، ذلك أن "ظهورها شبيه بظهور السينما أو التلفزيون، وقد غيرت جذريا من ممارساتنا البصرية، من خلال طابعها الحواري، لقد كانت الفوتوغرافيا فنا ووسيطا. نحن نعيش اليوم لحظة أصبح فيها للصورة كونية اللغة نفسها".

يتميز مضمون هذه اللغة بالغموض والهشاشة، وهي أيضاً مصدر للتشويش، إنها بسيطة، ولكنها لا يمكن أن تختصر في هذه البساطة في الوقت ذاته، إنها لغة لا يمكن أن تقيم حواراً عميقاً، وفضلاً عن ذلك لا غاية منها. لا تقدم الصورة الحوارية التي تحدث عنها أندري غونهيرت "حوارا" إلا في الظاهر، ذلك أن الأصل اللاتيني للحوار يحيل على "المعاشرة". والحال أن الحوار في الصور لا يستدعي حضورا يبيح المعاشرة. فالآخر في الصور الحوارية لا رائحة ولا ذوق له.

وما لا يمكن إنكاره هو أن ظهور لغة جديدة لا يمكن أن يكون بدون تبعات. وهكذا، "فإن امتلاك اللغة البصرية صاحبه ابتكار جديد لليومي. وفضلاً عن ذلك، فإن امتداد الصور وجدواها يطرح مشاكل مخصوصة للتحليل. فإذا كانت سميولوجيا الأشكال البصرية قد استندت لحد الآن إلى سجل محدود من السياقات المفترضة،

يُمكن التعرف عليها فقط انطلاقاً من دراسة شكلية، فـإن حقيقـة هـذه التطبيقات الجديدة تفرض علينا الالتفات إلى إتنولوجيا للاستعمالات"[1]. وبهذا المعنى، فإن الصورة ليست فقط تمثيلا، بل هي ظهور لا تترك فيه للمعنى والتأويل سوى حيز ضيق.

تقف هذه "الصور الحوارية" عند حدود "الشكلي للشكل"، أي أنها لا تقول أي شيء عدا ما تظهره: إنها قابلة للتأويل إلى مالا نهاية (أي أنها بدون دلالة)، وهي في الوقت ذاته ثابتة في ما تقوم بعرضه (أي محدودة في المعنى). وهذا يعني أنها لا تترك أثراً ولا بصمة، بل تمر دون أن تقول أي شيء. وإذا كانت عاجزة عن حمل معنى، فمرد ذلك استحالة الاحتفاظ أو اللحاق بالصورة، ذلك أنها عرضية.

لهذه اللغة الجديدة اسم يتداوله الشباب خاصة يُطلق عليها pic speech التي تعني حرفياً "خطاب عن طريق الصورة"، ويلاحظ تهو ترينه-بوفيـي Thu Trinh-Bouvier، وهو متخصص في التواصل الرقمي، "أن هذه اللغة تتميز بكونها لغة ذات بعد شمولي، لأنها تعتمد على أدوات وتكنولوجيات منتشرة عالميا"[2]. ويضيف بعد ذلك: "فهذا الخطاب، سواء تحقق في فايسبوك أو إنستغرام أو تويتر أو واتساب، يتطور داخل هذه الفضاءات مجتمعة: مواقع

(1) نفسه ص 150

(2) Thu Trinh-Bouvier: Parlez vous pic speech, La nouvelle langue des generation y et z, 2d Kawa , 2015 p.39

اجتماعية، تطبيقات محمولة، تطبيقات خاصة بالرسائل الآنية". إن هذا البيك سبيتش هو لغة معممة (لأنه يجمع ويضم كل شباب المعمور)، وهو أمر لم يحدث في تاريخ اللغات من قبلُ؛ ولكنه ليس لغة كونية، ذلك أنها ليست لغة يفهمها الجميع بالضرورة. تندرج هذه اللغة خاصة في المباشر: "ففي هذا البحث عن المباشرة في الحوار يكون للسرعة موقع خاص. ذلك أن البيك سبيتش يندرج ضمن زمن قصير لا يقبل الصبر. ففي هذه اللغة هناك استعجال ملموس وواضح جداً في العلاقة مع العالم". يبحث الناس، الشباب خاصة، عن أنماط للتواصل تكون سريعة وبسيطة، وذاك مصدر الاستعمال المفرط، لحد الآن، للصور والفيديوهات: ملفات صور خفيفة يعرفون أنها ستصل بسرعة إلى مخاطبيهم"[1]. لقد أصبحت الصورة استعجالا إلى درجة أن مضمونها أصبح ثانويا. وهذا أمر يتأكد مع سنابشات الذي انتشر استعماله بسرعة سنة 2013 (160 مليون صورة تم تقاسمها يومياً في أبريل 2013 مقابل 20 مليون في أكتوبر 2012). وهكذا، "سيصبح البيك سبيتش هو المهيمن في لغة شبه منطوقة وشبه مكتوبة حيث لا وجود لأثر لكلامنا إلا في الذاكرة الذاتية لكل متحدث (الباث والمتلقي).

وابتداء من الآن، سيكون الحوار ممكنا مع المخاطب دون توقف إلى أن يُصبح حوار طُرش. "فسنايبشات بتغييراته التي تمكنني من رؤية أن هناك من يتصل بي عبر واتساب، أو النصوص التي

(1) نفسه ص 70

تنبهني الرنات بأنني تلقيت رسالة جديدة، كل هذا يكثف هذا الخيط المتواصل للتفاعل عبر الصورة. فالحوار متواصل حيث يقوم زمن رد الفعل بلعب دوره ذاك، لأن الشباب يردون في أغلب الحالات على كل رنة"[1].

وأتفق كليا مع تحاليل تهو ترينه-بوفيي، خاصة حول ما سأركز عليه، أي مضمون الحوار الذي سيظل، يجب أن نذكر بذلك، من طبيعة "عرضية" (بمعنى أن لا شكل له، ولا مضمون صريح له)، وهو أيضاً تعبير دائم عن حالة مستعجلة لا تُمَكن من تبادل واقعي بالمعنى السقراطي "للحوار". إن الحوار يقوم على الحجاج، لأن اللوغوس يخترقه من بدايته إلى نهايته. والحال أن التوضيح الذي يقدمه البيك سبيتش لا يحقق هذا الاختراق. وبهذا المعنى، فإنه يبين بشكل تام خواء المضمون الحواري والعقلاني لعدد من تبادلاتنا المعاصرة في النيت.

يفتح التغيير الذي لحق تصورنا للزمان والفضاء، وتراجع اللغة لصالح طريقة جديدة في التواصل عبر الصور العرضية (الأيدولون) أمامنا أخيراً فرصة التفكير من جديد في ممارسة السيلفي: العلاقة مع الأنا.

---

(1) نفسه ص49

الفصل الثالث

ثورة ذاتية
تحولات الأنا

لا يمكن أن نفكر في السيلفي دون أن نثير قضية صورة الأنا، وبشكل أوسع صورة الذات. هل يمكن اعتبار السيلفي نرجسية؟ وإذا كـان الأمـر كذلــك فماذا يقول عن الأنا؟ وفي الأخير هل للقـدرة علـى التقـاط صـورة شخصية -بورتريه ذاتي- اعتمادا على موضوع/ شاشة يتحول إلى وسيط حقيقي بين الأنا الداخلية وصورة الأنا، ويوضع بعد ذلك في الشبكات الاجتماعية - تبعات على الطبيعة الجوهرية للأنا؟

الأنا في كل حالاتها

علينا أولا أن نحدد مضمون "الأنا". لقد كانت هذه الأنا، إلى زمن فرويد الذي أعاد النظر في تعريفها، في المقام الأول تجربة (نحس بها باعتبارها شكلاً من أشكال الداخل) وهي أيضاً شرط لهذه التجربة (يمكن أن تُرد إلى الوعي باعتباره "ذاتا تفكر"، فهي شرط لممكنات التفكير ضمن الزمن")، فنحن لا نعي من خلال الأنا أننا موجودون فقط، بل أكثر من ذلك، إننا نعرف ذلك. والأنا مرتبطة أيضاً بالبرهنة العقلية، إنها تتمتع بملكات مثيرة خاصة بها.

وتحيل الأنا على الهوية أيضاً: فعلى الرغم من كل التحولات والتغييرات والإسقاطات (أن يكون الوعي الإنساني قادراً على التذكر من خلال الذاكرة، أو يسقط نفسه من خلال الاستباق)، فإن الأنا يُنظر إليها دائماً باعتبارها هي ذاتها (وهو ما لا يمنع من التساؤل عن المضمون الذي يُعطى لهذه الهوية). وهي أصل السببية في الأخير: فالأنا هي أصل الأفعال، إنها تقرر لنفسها، والفعل هو نتاج إرادتها. إن إحساس الأنا هذا هو ما يجعل شخصاً ما هو ذاته محدداً باعتباره "ذاتا حرة"، أي واعياً لنفسه، غير قابل للتجزيء ومتماهيا مع كينونته، وهو سبب أفعاله.

ولقد شككت التطورات التي جاءت بها الفروودية والتحليل النفسي في هذا التصور الخاص بالوعي والذات. لقد جعل فرويد من الأنـــا محفلاً نفسياً يتميز عن الاشتغال اللاواعي الذي بدأ يستدعـــي القول بأن "الأنا ليست سيدة في ميدانها". لقد شكك اللاوعي في الكثير من خاصيات الأنـــا، ذلك أن جزءاً من ذاتها يوجد خارج مراقبتها؛ وسيصبح من الصعب عليها تحديد هويتها التي تناقضها الكثير من الأفعال؛ وانهارت سببيتها فبعض أفعالها يمكن أن تكون حاصل دوافع غريزية وليست حاصل اختيار واعي ومقصود.

وجاءت الثورة الرقمية التي ستشوش هي الأخرى على مضمون الأنا، وذلك بسبب الإبدالات الجديدة التي جاءت بها من جهة، وبسبب الدور الذي يلعبه الموضوع/شاشة من جهة ثانية.

أولاً: لم تعد علاقتنا الجديدة مع الفضاء والزمان تمكننا من التعرف على الأنا في شكل استبطان. فمن الواضح أن المرحلة ليست مرحلة الداخل، بل هي مرحلة الخارج. يشترط الاستبطان (تلك القدرة على الغوص في داخل الأنا) زمنا، زمنا ليس موجها إلى الفعالية والإنتاجية، إنه زمن داخلي ينتشر بإيقاع يدخل في تناقض مع زمن المافوق حداثة. ويقتضي الداخلي أيضاً انتشار عمق ليس من أولويات الراهن الافتراضي (ما وصفته بأنه انتقال من فضاء عمودي إلى فضاء أفقي). وهناك سطوة الصورة الهشة التي لا تسهل إعادة امتلاك الأنا في شكل محكي داخلي، وفي شكل فكر مبني وتساؤل فلسفي أو في شكل مناجاة. لقد كانت مرحلة ديكارت أكثر ملاءمة لهذا النوع من الحركة الداخلية من مرحلتنا.

وقد أصبح الموضوع/الشاشة الذي هو السمارتفون امتداداً لأنفسنا. فالإنسان الـمَزيد ليس كذلك فقط من خلال إضافة مادة إلى جهازه أو من خلال تطوير الذكاء الاصطناعي، إنه كذلك أيضاً من خلال الحضور الدائم للافتراضي الملتصق بأعصابه بفضل شاشة السمارتفون. وقد كان كل من جيل ليبوفيتسكي Gilles Lipovetsky وجان سوروي Jean Serroy قد أكدا سنة 2007 وجود الظاهرة "العالمية" التي يمثلها تعدد الشاشات -الصور- في معيشنا اليومي: "يوجد إنسان اليوم وغداً المرتبط دائماً من خلال محموله وحاسوبه بمجموع الشاشات، في قلب شبكة تؤثر امتداداتها في كل ما يصدر عنه في حياته اليومية"[1]. تكرس سطوة الأيدولون القوة

---

(1) Gilles Lipvotsky et Jean Serroy: L'ecran global Paris, Deuil 2007 reed 2011, p.282

"الشاشاتية" وتؤكد استلاب الإنسان تجاه هذا الموضوع. "فمن حقنا الاعتقاد أننا دخلنا الآن مع الحاسوب الواسع الانتشار في لحظة ثالثة (بعد لحظة السينما ولحظة التلفزيون). إنها المباشرية والتفاعلية والاستعداد للقيام بكل شيء عبر النقر: الاشتغال واللعب في الشاشة والتواصل عبر الشاشة وتقصي الأخبار عبرها أيضاً (...)" إن "الإنسان العرضي"[1]، ذاك المتصل باستمرار-موجود بفضل الشاشات. والحال أن مواجهة هذا الوجه المزدوج للأنا، أو هذا التفاعل الوجهي، يُثير مسألة تعددية الأنا وتحولاتها: من هي الذات التي يتم "تمثيلها" في الشاشة؟ هل هناك انشقاق بين ما أحسه عن نفسي وبين ما أمثله عن نفسي؟ وخاصة: ألا تميل الأنا الداخلية إلى الانمحاء والتلاشي أو تتغير في احتكاكها مع هذا الافتراض "المزدوج"؟ وهذا مكمن القضية: "أن نكون في الشاشة أو لا نكون"[2].

التسويق الذاتي في دائرة الأنا

لقد حقق التسويق الذاتي[*] من خلال السيلفي، الذي يوجد في قلب دائرة الأنا، نجاحاً حقيقياً. فلا يمكن تجاهل هذا الإشهار المجاني والفعال للذات. فمع التسويق الذاتي تصبح الأنا ماركة

---

(1) عنوان رواية روبير سيلفربيرغ (Paris Laffont 1977) مأخوذ هنا من نيكول أوبير وأحالت عليه بولين إسكندي غوكيي Tous selfie Paris 2dition François Bourin , 2015 p.108

(2) Gilles Lipvotsky et Jean Serroy : op cit 329

(*) selfbranding

(علامة تجارية)، منتجاً موضوعاً للتداول في السوق. فمن السهل التحدث عن الأنا وذلك من خلال عرضها: فهذا يرفع من قيمة سلطتنا الاجتماعية، وهو ما يضمن خلق لحظة شعبية مباشرة. يتعلق الأمر "بمرحلة يستطيع فيها كل فرد أن يصبح مُخرجا-موزعا لصورته الخاصة، ويكون أيضاً ممثلاً في فيلمه، فالرغبة المعبر عنها تكمن في تنصيب المرء نفسه نجماً، إنه يصبح بطلا أيقونيا"[1].

فمع التسويق الذاتي لا يكتفي الوجه السيلفي أن يكون صورة (أيدولون)، بل يكون أيقونا أيضاً (eikon) يدعو إلى الاحتفاء والتزلف والعبادة وذلك بفضل الشعبية. لا يكفي أن نعيش، يجب أن نُباع أيضاً، وهكذا يتحول الأيقون السيلفي إلى ألوهية جديدة يجب عبادتها بكل ثمن باسم مجتمع الاستهلاك، كما هو الشأن مع كل الإشهارات المصنوعة بفوتوشوب حيث أصبح جمال الوجه الأنثوي ناعماً قد نشكك أحياناً في إنسانيته. وإحدى ملكات هذا التسويق الذاتي هي "النجمة" المزيفة كيم كاردشيان المعروفة بردفيها الخارقين والحديث الدائم عن حياتها التي تعرضها في تلفزيون الواقع. إنها إلاهة السيلفي بدون منازع، فقد نشرت سنة 2015 سيلفيش selfish[2] وهو كتاب يجمع كل سيلفياتها المشهورة. وقد فرضت كيم كاردشيان نفسها بفضل السيلفيات التي تعرضها يومياً في الشبكة. لم يعرف هذا الكتاب نجاحاً كبيراً في المكتبات (بيعت

(1) نفسه ص 325

(2) Kim Kardashian ; Selfish , New York Rizzoli 2015

منه 32000 نسخة في أمريكا في الثلاثة أشهر الأولى، وحوالي 125000 على المستوى العالمي)، ولكن الأهم ليس هنا، كما يلاحظ ذلك بام سومرس Pam Sommers، المسؤول عن الإشهار في دار النشر التي يديرها، "فالكتاب نجح في واقع الأمر، إنه دليل على وجود ظاهرة البورتريه الذاتي في العصر الرقمي".

بالتأكيد لقد جعلت كيم كاردشيان من السيلفي ماركة خاصة بها وجعلت منها تجارة حقيقية، ولكن هذه الفرصة لم تُتح لكل الناس، ويمكن للتسويق الذاتي أن يتخذ، ضمن سجل مجهول، شكلا آخر غير الإشهار الخالص: ما يعود إلى تقدير الذات.

فقد يقود إعلان المرء عن نفسه نجما، ويحول صورته لكي تكون متطابقة مع مثال للأنا، كما هي حال الساحر الذي يمكننا من التحول عبر نقرة سحرية، إلى تضخيم التقدير الذاتي للأنا. يمكن لهذا التراكب الذي تحتفي الوِضعة المختارة داخله بالأنا أن يساعد على ملء فراغ نرجسي، تلك اللحظة التي يشعر فيها المرء أنه جميل أو أنها جميلة في الصورة. وبموازاة مع تقدير الذات، هناك الثقة في النفس: فبقدر ما يحتفي المرء بأناه، بقدر ما تكون الثقة كبيرة في نفسه.

ومن هذه الزاوية وجب النظر إلى فعل السيلفي: إن الشخص الذي يلتقط الكثير من السيلفيات يفتقر إلى الثقة في النفس، ويحاول طمأنة نفسه من خلال الإحالة على نفسه في صورة جميلة- يمكن أن يعود إليها دائماً لأنها مصورة، الوقت الذي يستعيد فيه

شيئاً من احترام الذات. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه وهو يعرضها على الآخر في الشبكات الاجتماعية من خلال الكثير من اللايكات like التي يتلقاها، يشعر بالاطمئنان على الرأي الحسن الذي يبلوره عن نفسه (يجب الإشارة إلى أنه لا وجود لنقيض للايك). فمن فضائل السيلفي إذن أنه يطمئننا- ويكشف هنا عن أهمية الصورة من أجل خلق حالة احترام للذات، حتى وإن كان هذا يمر عبر تسويق ذاتي ضمن "دائرة أنا" تخلصت من عقدها"، حسب التعبير الجميل للسميائية بولين إسكاند-غوكيي Pauline Escande-Gauquié[(1)].

وهكذا، فإن السيلفي يمكن أن يكون تعبيراً عن هشاشة نرجسية. ولكن لا يمكن ألا يكون للأنا وقد وُضِعت في مقدمة المشهد بفضل التكنولوجيات الحديثة وأيقنة الذات، تبعات على هويتها.

أنا أُوسِيلفي إذن أنا موجود

تحيل الأنا، التي توجد في قلب السيلفي في التعبير الكندي "البورتري الذاتي" على تمثل الذات ووعيها لنفسها. إنها قريبة من مقولة "الذات" التي نعثر عليها في فكر ديكارت. إن الذات هي وعي لنفسها. إنها الشخص الذي يعتبر نفسه ذاتا تعود إلى نفسها وتصف نفسها استناداً إلى بعض الأفعال والأفكار وحالات الإدراك

---

(1) Pauline Zscande-Gauquié op cit p.28

والمشاعر والرغبات الخ. فما يمنحه صفة الذات هو كونه يتمتع بجوهر ووجود. إنه قدرة الذات على الاستمرار، وتعبير آخر عما يؤسسه (أقنوما hypostase)[1]. وبهذا المعنى، فإن جوهر الذات هو وجودها: مثال على ذلك: إن جوهر بيير هو أنه رجل، رجل موجود ويتحدد من خلال وجوده. بيير هو ذات. وهكذا، فإن الذات تستمد أصلها من نفسها.

لقد كان لديكارت تصور للكوجيطو يكمن في أنه ذات ضامنة لوجودها الخاص وليست في حاجة إلى العالم لكي تكون واعية بنفسها. أنا موجود sum[*]، وهذا من باب اليقين. أنا شيء يفكر ويتميز عن كل مادية جسدية. ولكن ماذا تعني: أنا شيء يفكر؟ إنه شيء يتساءل حول العالم وحول الآخرين وحول ذاته. يتعلق الأمر بذات واعية للطابع الإشكالي لوجودها. وبالنسبة لديكارت، فإن الرؤية هي أيضاً محسوسة: شيء يفكر هو شيء يشك وينفي ويقبل ويتصور ويحس: أنا أفكر، إذن أنا موجود.

---

(1)الاشتقاق اللاتيني لكلمة sujet هو subjectum الذي يعني "ما هو موضوع في الأسفل، تحت، خاضع"، ويقابل اللفظ الإغريقي hupokeimenon , hupostasis, l'hypostase ويحدد ما هو موضوع تحت، واللفظان قريبان من بعضهما بعضاً. وهكذا، فإن subjectum هو السند، الشيء الذي نتحدث عنه ونسند له خصائص. انظر André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philisiphie Paris P U F 2010 (18 édition)

(*) sum تعني باللاتينية أنا كائن أو موجود وهي جزء من التعبير الديكارتي الشهير: أنا أفكر إذن أنا موجود Cogito, **ergo sum** :Je pense, donc je suis) (المترجم)

إن تغيرات الإبدال التي أشرت إليها- خاصة إبدالات الزمن والفضاء التي جعلت من انتشار الفكر أمراً إشكالياً، ولكنها أكدت ضرورة استبطانه (نحن في حاجة إلى الزمن من أجل بلورة حجاج، ونحن في حاجة إلى فضاء ينتشر فيه) وكذا الانتقال من اللوغوس إلى الأيدولون حيث تعوق هيمنةُ الهش تجذرَ الأسس المفهومية، كل هذه التغيرات شوشت على كوجيطو ديكارت. وفضلاً عن ذلك، ومع انمحاء الكوجيطو، لم يعد التفكير أولوية. إن الزمن هو زمن الاستعمال والتشييء. إنه زمن الاستهلاك الذي لا يُشبع أبداً. ففي مقابل "أنا أفكر إذن أنا موجود"، الذي يؤكد وجود الذات والوعي بها والاختيار الحر، يجيب عالمنا بـ"أنا ألتقط صوراً ذاتية، إذن أنا موجود". فمحل الأنا الديكارتية منظوراً إليها باعتبارها انفتاحا على الذات، هناك أنا السيلفي، فهي دليل على تساؤل هوياتي عميق.

وذاك هو الحاصل، فوجودنا مع السيلفي لا يحيل على الجوهر، بل يحيل أساساً على الصورة. وبكثرة ما نقدم أنفسنا فقط باعتبارنا صورا، فإننا ننتهي بأن نكون فقط ذاتا لتمثلاتنا. لقد بدأ وجودنا الـمَزيد بالافتراضي يتقلص شيئاً فشيئاً في الواقع، لكي يُختصر في سطحية مرئية بدون خلفية العالم، خلفية فيها عمق. إنه تحول إلى مرئي بدون تأويل لا يقول شيئاً إلا ما يظهره. إن السيلفي ينفي وهو يُظهر؛ لأنه ثابت في الافتراضي، إنه يحد من وجود الذات في الواقع. نحن في قلب إشكال الذاتية في زمن الافتراض: اللقاء بين أناتين، الأنا الواقعية والأنا الافتراضية؟

تكشف الصيغة "أنا أُوسيلفي، إذن أنا موجود" عن التحولات الجذرية التي لحقت الأنا. أنا تبحث عن تحديد جديد - تحديد يتأرجح بين الواقعي والافتراضي. إنها أنا تضع نفسها موضع تساؤل باستمرار، لأنها تبحث عن هوية لا تتوقف. والحال أن هذا التساؤل الهوياتي هو أيضاً شك في الذات: أليس هذا ما يعبر عنه عدد اللايكات التي نطمح في تلقيها من الآخر؟ إنه شك في الذات، افتقار إلى ثقة في الذات وقد فقدت احترامها لنفسها. وهكذا فبقدر ما أشك في أناي أزداد رغبة في السيلفي.

ومع ذلك، بقدر ما أوسيلفي، بقدر ما أشك. إنها حلقة مفرغة تحاصر الأنا وتحكم عليها أن تعيش مخاضا دائماً لا يمكن تجنبه، فهي بلا أفق للتفتح، وفي حركة دائمة. والمشكلة تكمن في أنه من الصعب الخروج من الشك في الأنا: إن نظرة الآخر، على عكس كوجيطو ديكارت، لا تكفي لكي نغير من نظرتنا لأنفسنا. فلن يكون عدد اللايكات أبداً كافياً. ولذلك، فما قد يشكل طمأنة، يمكن أن يكون مصدراً للقلق.

مرحلة السيلفي

يعد السيلفي تساؤلا غير مسبوق حول الذات، وذلك لأن من يسائل الذات ليس هي نفسها، وليس الآخر، بل الآلة. فمن الآن وصاعدا سيكون هناك وسيط بين الذات ونفسها هو: الموضوع/ شاشة (يشوه أو لا يفعل ذلك؟ يغير أو لا؟). إن هذا الانقلاب الرقمي

يدعونا إلى إعادة التفكير في الذاتية، بدءا من بناء الذات. إننا نكتشف وجود تناظر هام مع "مرحلة المرآة"، كما يحددها النفساني جاك لاكان، حيث ستحل محل المرآة شاشة سمارتفون.

تتشكل الذات عند لاكان قبل ولادتها في خطاب الوالدين: فالطفل قبل أن يأتي إلى العالم يكون قد فُكر فيه وتُكلم عنه، إنه موجود في رغبات أبويه. وهو ما يمنحه نوعا من الوجود السابق عليه، إن الذات لا يمكن أن توجد إلا من خلال حالة "تمثل".

وبعد ذلك، يكون الرجل الصغير في حاجة إلى الاعتراف به، ولأجل ذلك يُستَكلم: أن يسميه أبواه أن يتحدثا عنه. ولكنه قد يخلط بين تمثلاته عن نفسه - مثلاً الصورة التي يبعثها له والداه من خلال خطابهما - وبين صورته. إنه يضيع بينهما، ويشرع في البحث عن حقيقته خارج اللغة التي لا تنجح في مده بها من خلال صور الآخرين الذين يتماهى معهم. وما بين 6 و8 أشهر عندما يكتشف نفسه في المرآة، يعي وحدة جسده ويستمتع بذلك. إنها "مرحلة المرآة": إنه يتعرف على نفسه باعتباره كاملاً ويتماهى مع انعكاسه المرآوي. وابتداء من ذلك سينظر إلى نفسه كما ينظر إليه الآخرون. وهكذا، "سيصبح تمييز الأنا عن الاستهواءات المخيالية التي تشكلها في كليتها أمراً مستحيلاً: عند شخص آخر ومن أجله"[1]، كما يذكر بذلك لاكان وتلك هي غاية العلاج التحليلي: الوصول

(1) Jacques Lacan Ecrits Paris Seuil coll le champ freudien 1966 p. 374

إلى تدمير التماهيات المستلبة لكي تستقيم الحقيقة[1]. يتعلق الأمر بالوصول إلى أن تمتلك الذات متعتها الخاصة[2].

والحال أن ممارسة السيلفي تؤشر على طريقة جديدة غير مسبوقة ومخصوصة، إنها طريقة تستطيع الذات بواسطتها الإمساك بنفسها: إن إعادة تعريف الذات تتم اليوم استنادا إلى هذا الجوهر الجديد. فلم يعد الإمساك بالأنا دون بديل لها، يتعلق الأمر بالأنا الافتراضية. وهكذا سننتقل من مرحلة المرآة إلى مرحلة السيلفي.

إن الصورة الآن هي التي تحدد كينونة الذات، مثلها في ذلك مثل مرحلة المرآة. فنحن بعيدون، في زمن الإيكوغرافيا ذات الأبعاد الثلاثة، عن الذات التي تتشكل في خطاب الآخر: فقبل أن تُقال، فهي موجودة قبلُ باعتبارها صورة. والحال أن الرهان، في مرحلة المرآة، ينصب على وعي الذات لنفسها، إنها وعي انعكاسي وانفصال عن ذات الآخر- إنه وعي يولد انطلاقاً من اللغة وداخلها- أما في السيلفي، فإن الأمر على خلاف ذلك؛ فإذا كان البحث عن الهوية يبدو شبيها بذلك، فإنه لا يتحقق بالوعي:

---

(1) يترجم لاكان الجملة الشهيرة لفروود "حيث كان، على أن أكون هناك".

(2) يعطينا سيرج لوكلير وهو أحد تلامذة لاكان صورة ناطقة عن هذه السيرورة في كتابه on tue un enfant Paris Seuil 1981 ففي تصوره تكون المهمة الصعبة التي يجب القيام بها هي تأبيد جريمة قتل الطفل الذي يرغب في الآخر. إن قتل الطفل الخالد يجب أن يتكرر باستمرار، ذلك لأن هذا القتل ضروري لكي تتحقق رغباتنا. "لا ليس عندي هذا، إنه لا يولد وينبعث إلا من خلال فك للتداخل الذي يجب أن يستعاد دائماً للجسد والكلمات، اختراق لخانة الدوال يجب أن نقوم به دائماً.

فمع انمحاء اللوغوس والقول واللغة سيتلاشى الفكر. ستستمر الشاشة في لعب دور مركزي، وستصبح الصورة حافزاً على ميلاد ذاتية افتراضية[1]. وسنبقى ضمن ذاتية هجينة مستلبة داخل الصورة وفي نظر الآخرين: فبما أن الذات ليست مطمئنة في وجودها الخاص، فإنها ستظل تنتظر تأكيدها لنفسها من خلال البحث عن أكبر قدر من التقدير لنفسها في تكاثر اللايكات. وهذا هو الإحساس الذي تحيلنا عليه الذاتية الافتراضية.

وهكذا، فإن ما تكشف عنه مرحلة السيلفي هو شكل جديد من الذاتية الهجينة، يتعلق الأمر بذاتية افتراضية. إنها ذاتية تجد صعوبة في إثبات نفسها، كما أنها في توتر دائم مع ذات واقعية وبديلها، إنها شبيهة بذاتية بلا ذات. تؤكد هذه المرحلة لحظة تكون فيها الذاتية في عز تحولاتها، كما هو الشأن مع الأنا التي لا تتوقف عن مساءلة نفسها بين الإحساس الواقعي وتمثلها الافتراضي. إن هذا التوتر هو تعبير عن مرحلة عابرة. تكمن القضية إذن في معرفة: ماذا سيكون عليه هذا الشكل الجديد للأنا الذي اخترقه وحوله الافتراضي كليا؟ لقد تحدثنا عن "الواقع الـمَزيد" وعن "الإنسان المَزيد": فقد يشير هذا أيضاً إلى "ذاتية مَزيدة" من خلال استيعاب الافتراضي في قلب تشكل الذات. وفي انتظار ذلك، فإن

---

(1) إلى الحد الذي جعل جيل لوبوفسكي وجان سيروي يطرحان قضية "هل الشاشة التي تحولت إلى شاشة عالم هي المزيف للأشكال التعبيرية الاخرى؟ هل نرى في إمبراطورية كل شيء شاشة، كما يعتقد البعض سيرورة مدمرة، غزو همجي وتخريب ثقافية، إبادة للمكتوب الورقي القديم" نفسه ص 325.

زمن التحول هذا يظل غير مستقر، إنه لحظة صعبة ومشكوك فيها. ولهذا السبب، نشعر أحياناً بأننا نجد صعوبة في العيش، وصعوبة في الوجود، وصعوبة في إثبات أنفسنا، ونشعر بالكثير من القلق.

تعلن مرحلة المرآة عن ميلاد الذات الواقعية؛ وأما مرحلة السيلفي فتكشف عن الذات الافتراضية. وفي قلب هذا التحول الذي لا يتوقف عن رد الأنا إلى تساؤل حول ذاتها، هناك قضية النرجسية.

سيلفي نرجس

لقد ولد نرجس نتيجة اغتصاب سيفيز لملكة الماء. لقد كان شاباً يتمتع بجمال خارق أُغرم بنيفيس ربة الصدى. ومن سوء حظه أن ربة الصدى كان محكوماً عليها ألا تردد سوى المقطع الصوتي الذي تسمعه. ولذلك، فإنها لم تكن قادرة على الاستجابة لحب نرجس، لأنها لا تسمعه، فأحس نرجس بأن ربة الصدى لا تبادله الحب.

وبما أنها لم تكن قادرة على مخاطبته، فإن ربة الصدى حاولت مداعبته. فردها نرجس عن ذلك ومات. وفي مواجهة هذا الحوار المستحيل، شعر نرجس أيضاً أنه عاجز عن الحب. فأحس بيأس شديد. واقترب من نبع ماء لكي يروي عطشه، وعشق بعمق ما اكتشفه: لقد أسرته صورته. فأعجب بكل ما هو جميل فيه: فرغب في نفسه. لقد كان موضوعاً لحبه الخاص. ولكن نرجس، أمام

استحالة إشباع هذا الحب، استسلم للموت، حينها تحول إلى زهرة هي التي ستحمل اسمه.

إن أسطورة نرجس بالغة الأهمية في سياق ما قلناه لحد الآن: لقد كان نرجس يجتاز أزمة صورة نفسه، ولكنه كان يعبر عن تساؤل هوياتي خاصة أنه كان محروماً من الحوار. إن حبه لربة الصدى كان مستحيلاً بسبب لُبْس ناتج عن غياب تبادل لغوي بينهما. وعندما عرف سر الرغبة، أدرك أنها رغبة مستحيلة لا يمكن احتضانها والاستجابة لها.

تعد النرجسية مقولة نفسانية مركزية في نظرية فرويد[1]. ولكنها تُعد أيضاً جزءاً مركزياً في وجودنا، فهي موجودة في الكثير من سلوكاتنا. ففي سياق تعرف فيه الذات تحولات حقيقية، يجدر بنا إعادة التفكير في العلاقة التي تجمعنا بها.

عندما قدم السوسيولوجي كريستوفر لاش Christopher Lasch

---

(1) لفظ نرجسية أدخله السيكولوجي بول ناك (1851-1913) الذي يربطه بالانحراف. ويجب انتظار 1909 لكي يقرر فروود أن يعيد تعريفه. وقد جعل منه مرحلة أساسية لتطور الشخصية وخصص له سنة 1914 مقالة شهيرة "مدخل إلى النرجسية". وقد ميز فيه بين نرجسية بدئية ونرجسية ثانوية. النرجسية البدئية تمثل اللحظة التي يستحضر فيها الرضيع شخصه باعتباره موضوع حبه، إنه لم يصل بعد إلى تمييز ما يصدر عن جسد الآخر (مثلا جسد أمه)، إنه هو ذاته موضوع حبه (تماماً كما هي حالة نرجس في الأسطورة)، ما يطلق عليه الإيروسية الذاتية. بعد ذلك فقط يمكن للطفل أن يختار موضوع حبه خارج نفسه من خلال التوجه إلى الآخر. أما النرجسية الثانوية فتعين "توجيه الليبيدو الذاتي ضدا على ليبيدو الآخر".

سنة 1979 في كتابه "ثقافة النرجسية" وصفاً للإنسان السيكولوجي لزمننا"، كان يشير إلى التجاوزات النرجسية وإلى تحولات مجتمعنا. فقد سجل أن النرجسية لا يمكن النظر إليها بالمعنى الكلينيكي للكلمة (كما حددها فرويد مثلاً)، بل باعتبارها "استعارة حقيقية للشرط الإنساني". وهكذا، "فإننا نعيش في مرحلة تاريخية تتميز بوجود فاصل صريح بين التطور الثقافي للإنسان... وبين تطوره العاطفي أو الذهني، وهو فاصل يضعه في وضعية نرجسية تتميز بـ"بسلسلة من الأعراض المرضية"[1]. ويذكر، دون الإحالة على فرويد، بكتاب النفساني إيريك فروم "قلب الإنسان". لقد أفرغ فروم الكلمة من معناها الكلينيكي، ولكنه بالمقابل ضمنها، على مستوى الفرد، كل أشكال "الزهو" والإعجاب بالذات والاعتداد بالنفس، والتمجيد الذاتي، وضمنها، على مستوى الجماعي، كل الأحكام المسبقة الإثنية والعرقية، والشوفينية والتعصب....". ويتعلق الأمر بمنظور قريب جداً بما نعيشه حالياً.

من الواضح أن النرجسية أخذت أبعادها الكبيرة في العالم المعاصر. فنحن نعيش في فترة تسود فيها ثقافة الذات بكل أوهامها وبآلهتها المزيفة، إنها مختلفة جدا عن "هموم الذات" العزيزة على قلب الفلسفة الرواقية وعلى ميشال فوكو. ففي مجتمع ممركز على نفسه، يجرنا إلى انحرافات عالم يبحث عن أصالة يزداد مداها كل

(1) Christpher Lasch : La culturs du narcissisme, trad Michel L Landa Paris Flammarion 2006 p.62-63

يوم، يكون المحتمل هو الكلمة السائدة. "لقد كان الناس دائما أنانيين، وكانت الجماعة تحتكم دائما إلى نفَس إثني؛ ولن نراهن على أي شي إذا نحن وضعنا هذه الصفات الخاصة تحت قناع سيكولوجي، كما يضيف لاش. وبالمقابل، تعود فوضى المزاج التي أصبحت الشكل الذي يُميز المرضية السيكولوجبة التي غيرت من بنية الشخصية، إلى تغيرات خاصة بمجتمعنا وثقافتنا: إضفاء طابع بيروقراطي على انتشار الصور وعبادة الاستهلاك... وتعود في نهاية الأمر إلى تغييرات في الحياة العائلية وأنماط التنشئة الاجتماعية"[1].

وهكذا تطورت نظرية جديدة للنرجسية يمتزج فيها المرضي بالاجتماعي وضمنها قضية الذات. واستناداً إلى ذلك، سيُفتح المجال أمام كلينيكية غير مسبوقة يمكن أن نقدم لها هنا وصفاً مختصراً: "فعوض أن ينكفئ هؤلاء المرضى، المنفتحون على المغامرات الجنسية، على أنفسهم، فإنهم يجدون صعوبة في ممارسة غرائزهم بشكل كامل، أو يجعلون منها تجربة ناجحة. إنهم يتجنبون الالتزام... إنهم يشكون من السوداوية ومن فراغ داخلي. ولكنهم يغذون استيهامات التفوق، وهم متيقنون أن من حقهم استغلال الآخرين والاستمتاع بذلك. فالعناصر العقابية والسادية هي السائدة عند الأنا الأعلى لهؤلاء المرضى، وإذا حدث أن انصاعوا لقواعد المجتمع، فإنهم يفعلون ذلك خوفاً من العقاب لا شعورا بالذنب"[2]. يُحس

---

(1) نفسه ص 64

(2) نفسه ص 69

"مرضى النرجسية"، نتيجة ذلك، بفراغ داخلي ولا يعيشون اللذة إلا بطريقة العرضي وعدم الالتزام (بالضرورة، وذلك لأن الآخر مقصي، أو لا يُنظر إليه إلا باعتباره "وسيلة وليس غاية" نرجسية وأنانية)[1]. وفي هذه الشروط، يُصبح اللقاء "الفعلي" باعتباره لقاءً للاختلاف، وليس لقاءً مع "آخر" نختصره في الذات، أمراً صعباً. وبهذا المعنى، "تُصبح ممارسة الجنس نوعاً من "الاستمناء الثنائي"، ما يشبه تقليص الرغبة لتشمل رغبة الذات وحدها.

تستمد النرجسية مضمونها من هذه الرؤية الجديدة للعالم، وهو ما لا يكف عن إدخال تغييرات جذرية على طابعها. لقد انقلبت العلاقة مع موضوع الحب (النرجسية البسيطة والنرجسية الثانوية)، وذلك لأن الأنا تدخل في دوامة وهمية وهي تبحث عن الإحاطة بنفسها دون أن تصل إلى ذلك، إنها مستلبة في صورتها، فهي لن تستطع منها فكاكا من أجل الذهاب إلى الآخر وإلى رغبة الآخر. وهنا أيضاً، يُصبح التقاط سيلفي فعلاً مرضياً: استخدام الآخر باعتباره وسيلة وليس غاية، وسيلة للبحث عن إشباع لرغبة نرجسية. فعندما نستحضر استعمال أصحاب 15-25 سنة للصورة في سنابشات، ندرك الضرورة القصوى في إعادة التفكير في النرجسية، أو نعيد تعريفنا لها. وتفتخر مراهقة قائلة: "لا نتواصل نحن الأصدقاء إلا

---

(1) فهل انتقلنا، كما يشير إلى ذلك شارل ميلمان، "من اقتصاد منظم من خلال كبت إلى اقتصاد منظم من خلال استعراء الالتذاذ " l'homme sans gravité Paris Folio 2005

عبر سنابشات يومياً، ونبعث لبعضنا بعضاً أخباراً بالجملة عبر الصورة". إنها صور ستحل محل الكلمات كما تقول. تُعد هذه الصور التي توضع في النيت عند مجموعة كبيرة منهم، سيلفيات. لدرجة أن سنابشات ابتكر وظيفة جديدة في سبتمبر 2015 لإضفاء طابع خاص على السيلفيات. ستكون "آثار السيلفي" مضمونة إذن، وبطعم غير مؤكد، ولكن الطابع اللعبي سيكون مؤكدا أيضاً: يتوفر المائة مليون من مستعملي السنابشات على كل ما يساعدهم على اللعب من خلال النمط سيلفي. وهذا ما أكده الشباب اليوم الذي يشكل حياة الغد: "أعتقد أنني استعمل سنابشات بشكل مطرد، لأن هناك دائماً تحسينات. من الصعب أن نجعل فكرة معقدة فكرة بسيطة"[1]. ويضيف: "لقد أصبح سنابشات جزءاً منا، لأن التطبيق يستجيب لحاجات جيل ربما لم يفهمه المخترعون أنفسهم، لا لأن الوجاه[*] الاستعمالي معقد، بل لأن لا وجود له على الإطلاق"[2].

---

(1) في فبراير 2015 نشرت business Insider دليلاً لاستعمال سنابشات فهذا التطبيق معقد رغم مظاهره البسيطة.

(*) وجاه interface الوجاه يحدد عامة العلاقة بين طرفين لا ينتبمان إلى الحقل ذاته. ففي الإشهار مثلا يشكل الوجاه الوساطة القائمة بين منتج المواد وبين مجموع الزبائن. أو هو العلاقة بين الإنسان والآلة، فهذه العلاقة تتحقق من خلال وجود وسيط هو ما تشير إليه مجموع القواعد المستعملة التي تضمن التواصل بين الطرفين. ويشكل الوجاه في الإعلامات برماجا يسمح بالتواصل بين نسق وبين الخارج من خلال تبني قواعد مشتركة (المترجم).

(2) نفسه

فهذا هو الحلقة القوية، دون شك، في العلاقة مع الصورة، وخاصة مع السيلفي: إنها لا تقوم على أي سند، وهي بدون أساس أيضاً. إنهم موجودون في الفراغ وخلقوا شيئاً يتجاوز الفراغ.

ولكن للسيلفي/نرجس تبعات أخرى. لم تعد نظرتنا إلى الذات هي ذاتها، لأنها تغيرت من خلال الشاشة. ولقد رأينا أن الموضوع/شاشة باعتباره موضوعا (أي يضفي طابعاً موضوعياً) وباعتباره شاشة (تقليص للأنا الداخلية إلى صورة خارجية) ومتصلاً (يغير من الأنا الداخلية من خلال توسيع مداها بواسطة أنا افتراضية) يغير الأنا الداخلية بأن يضيف إليها "أنا" افتراضية. ففي قلب هذه السيرورة هناك بطبيعة الحال الصورة الهشة التي تبعد الذات عن خطاب خصب وبناء للذات. لقد أصبحت مقولة صورة الأنا غير قابلة للإدراك، ولا يمكن الإمساك بها كما كانت. تجتاح الصورة الهشة العالم بالمعنى الواسع للكلمة، لقد أصبحت لغتنا الأولى، وهي لغة تكون عادة صعبة الفهم. فهل عدنا إلى مرحلة الكهوف؟

لقد عاش نرجس وربة الصدى مأساة سوء الفهم: لقد حُكم عليهما ألا يسمعا بعضهما البعض وألا يتفاهما. لقد ظلا أسيرين لـ"أناتهما"، ولا يستطيعان الخروج من نفسيهما من أجل الذهاب إلى الآخر. هناك رمزية كبيرة تبلورت في اللحظة التي اختفت فيها الكلمات لصالح بيك سبيتش pic speech "خطاب عن طريق الصورة".

تأرجح الرغبة

"لا تكمن القضية فقط في أن المعيش اليومي يقتات من الرغبة، بل إن الذات أيضاً لا يمكنها أن تتجاهل هذه الرغبة، إنها تستند إليها وتخاف من أن تُحرم من "قوتها الحيوية""[1]. بهذه العبارات يشرح مصطفى صفوان القضية. "إن الرغبة هي عمادنا في كل لحظة من لحظات المعيش في ما هو أبعد منا، بل ضدا على الذات أحيانا[2]. إن الاضطرابات التي تعرفها "الأنا" لها تبعات على الرغبة. ففي عالم حلت فيه الصورة (أيدولون) محل الخطاب (اللوغوس) ومحل فعالية التأويل، لا يمكن للرغبة أن تكون إلا "مريضة"، لأنها محرومة من إمكانية تحققها. إن الرغبة هي توتر بين الموضوع وإشباعه الذي يتميز بالانتظار، وهو ما يقتضي مدة زمنية ما، ويقتضي انتشار هذه الزمنية في الفضاء. والحال أن ما نعاينه راهنا، بالإضافة إلى نوع من المزايدة على الرغبة المرتبطة بمجتمع الاستهلاك، هو ضرورة أن يكون هناك إشباع مباشر. ويمكن بسهولة أن نشير إلى شغف وسرعة الحصول على آخر

---

(1) Moustapha safouan Lacaniaca vol 1 1953 -1963 Paris Fayard 2001 p.118

(2) يستعمل جيل دولوز صورة جميلة "نحن مجموعة من الصحاري، ولكن صحاري تسكنها قبائل وحيوانات وأعشاب (... وكل هذه الساكنة وكل هذه الحشود لا يمكن أن تقضي على الصحراء، فهي ملاذنا؛ على العكس من ذلك، إنها تقطنها إنها تمر عبرها وفيها (...= الصحراء، التجربة على الذات، هي هويتنا الوحيدة، حظنا الوحيد من أجل كل التأليفات التي تسكننا"

dialogues Paris Fammarion 2008 p.18

مبتكرات الموضوع التكنولوجي (آلات اللعب، سمارتفون، الشاشة المنبسطة).

ولكن الأمر يصدق أيضاً على رغباتنا العاطفية التي تجد صعوبة في مقاومة الغياب أو العزلة. ففقدان الصبر، وهو رديف لنزوات الرغبة في الامتلاك، يقودنا هنا أيضاً إلى البحث عن المباشر والإشباع. ولكن الإشباع هو أيضاً مرادف لموت الرغبة. ويُوَلد "موت الرغبة" هذا من خلال الإشباع رغبة جديدة، إلى ما لانهاية. وهو بذلك شبيه ببرميل مثقوب نسعى عبثا إلى ملئه. حينها يُصبح من الصعب الحديث أو تحديد ما يمكن أن يكون له معنى أو لا معنى له ضمن العدد الكبير من أشكال الإشباع الممكنة. ذلك أن هذه الرغبات التي لا نهاية لها والتي تتضاعف باستمرار لأشياء نود الحصول عليها تُبعدنا عما يمكن أن يجعلنا سعداء. ولكن هو ما يجعلنا أيضاً نبحث دائماً عن امتلاك ينسينا في نهاية الأمر كينونتنا. وهذا هو بيت القصيد: أين نحن، هل تُهنا في المزايدات التي لا تتوقف لرغباتنا؟

إن الخاصية المركزية للوعي هي الرغبة بالتأكيد: الرغبة هي أساس قيام الذات، فهي التي تمكن الذات من أن تمتد خارجها، أن تذهب إلى الآخر (يتعلق الأمر بإشكالية مضافة في فترة نعيش فيها زمن المباشر الاتصالي). إن الرغبة إذن هي محرك أساسي في كل دينامية الوجود الإنساني. ولكن ما بين رغبات غريزية تبعدنا عن أنفسنا، وبين رغبات ضرورية تمكننا من تحقيق أنفسنا، يكون

الرهان هو الحصول على توازن. والحال أن البحث عن هذا التوازن حالياً لم يعد أولوية. فما يهم هو الوصول إلى الإشباع، وذلك بشكل مباشر بسرعة توازي سرعة الزمن الذي تحتاجه عملية شراء في الأنترنيت. إن الرغبة تخبو لصالح لذة مباشرة.

تجعل هذه العلاقة مع الرغبة القائمة على تصور للزمن يشكو من تقلص حجمه، التعبير عما يتضمنه من مثير وممتع أمراً صعباً: إنه الحلم. يمكننا الحلم، باعتباره تحرراً أو خروجاً عن طوع موضوع الرغبة، من استثارة مخيلتنا وتحفيز أنفسنا للإحساس بنشوة. ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك للقول إن زمن الرغبة الذي ننغمس فيه هو مصدر للذة عارمة. وقد وصل هذا التوتر المحفز على ممكنات الرغبة إلى حدوده القصوى في "هذا الموضوع الغامض للرغبة"، وهو عنوان الفيلم السريالي لصاحبه لويس بنويل luis bunuel الذي ظهر سنة 1977. يتعلق الأمر بعبارة تشير إلى تزايد الرغبة عندما يستعصي موضوعها على الضبط. فأحد المظاهر الهامة في الفيلم هو الطريقة التي عالج بها بنويل التضارب بين الرغبة وبين صعوبة تحديد موضوعها من خلال منح دور البطلة كونشيتا إلى ممثلتين مختلفتين: انجيلا مولينا وكارول بوكي. وهذا التضارب هو مضاف للجانب غير القابل للتحديد في الرغبة، وهو ما لا يمكن إشباعه. ولكن هو ما يمكننا في العمق من التساؤل أيضاً عما إذا كان ماتيو فابير - الذي يرغب إلى حد الجنون في امتلاك كونشيتا-التي تتهرب من غزله، وبذلك تضاعف من رغباته-

راغباً حقاً في إشباع رغباته؟ إن لعبة الرغبة هاته هي لذة خالصة في ذاتها، وبذلك تختفي بمجرد إشباعها. إنها هي التي تسمح بالحلم، وباستشراف حياة منشودة تتخذ شكل نموذج مثالي. وبمعنى ما نكون "بفعل الرغبة والزمن بعيدين عن أنفسنا... فما يجمعنا بالزمن يفصلنا عن أنفسنا: فأن تعيش معناه أن تتمزق"[1]. إن الرغبة تمزق.

والحال أن تقلص زمن الحلم داخل الرغبة لن يسمح بالتخيل والانطلاق إذا كانت هذه الرغبة تتحقق في الإشباع المباشر. لن يسمح تقلص زمن الحلم داخلها بالتخيل والانطلاق. وهذا معناه أننا لا نعيش الحلم في الرغبة، بل نعيشه في الافتراضي، إننا نعيشه داخل برنامج يتحدث عن "حياة ثانية"، وهو برنامج ظهر سنة 2003 ويقترح، كما يشير إلى ذلك عنوانه "حياة ثانية"، حياة أخرى تتحقق في "عالم تخييلي"، أي عالم افتراضي. وعلى كل مستعمل أن يطور بديله (شخصية افتراضية) في عالم ابتدعه مستعملو اللعبة. وهذا هو مضمون الرغبة الواقعية التي أفقرتها آلة موجهة لاستهلاك كل شيء.

عودة الرغبة

ولكن تغير الرغبة لا يقود إلى اختفائها. وهنا أيضاً نكون أمام تحول جذري.

---

(1) Nicolas Grimaldi: Le désir et le temps, P U F 1971, p.8

فمن أجل التفكير في تغير رغبتنا يجب أن نربط ذلك بالعلاقة مع الموضوع. ومن أجل ذلك، يجب أن ننظر إلى الرغبة باعتبارها إمكانا إنسانيا بشكل تام: فنحن لا نختار الرغبة ولا نعثر عليها، إنـها تفـرض علينـا نفسهـا. إنهـا تعبير عن الحياة وحضور لها. إنها حركة خالصة وانجذاب خالص يحيلنا باستمرار على الحي. فالرغبة هي ما يُمَكن الذات من الخروج من علاقتها الاستلابية مع الموضوع، ولكن شريطة التفكير فيه، كما يؤكد ذلك النفساني رافاييل إهرازم Raphael Ehrasm: "إنه مشدود إلى حكاية، ولكنه يفاجأ دائماً بموضوعه"[1].

فإذا كانت الرغبة هي محرك الحياة، فعلينا إذن أن نتساءل بطريقة أخرى عن علاقتنا مع الموضوع، وعن علاقتنا بالموضوع/ شاشة في المقام الأول، وذلك بعدم النظر إليها من زاوية مستلبة قد تحد من ملكوت الذات وتقلصه وتحوله إلى مجرد صورة وزمن وفضاء، هي هبة من هبات الافتراضي، بل باعتبارها قادرة على منح موضوعها القدرة على التحول، وذلك بفضل قوة الإبداع عندها. فليكن ذلك، يجب قبول الكبت وعدم الإشباع وتحويل الكبت إلى إبداع. واستناداً إلى ذلك" يجب الاستعانة بشيء مختلف آخر يمكن من خلاله استعادة أصالة وكلية الرغبة عند الذات"[2].

---

(1) Raphael Ehrasm «a partir de Lacan : element d'une théorie realiste du désir «in Guy felix Duportail : penser avec Lacan Paris Hermann 2015 p.118

(2) Jacques Lacan, Séminaire V Paris Seuil 1998 p.358

وبهذا المعنى، سيكون من المهم الآن النظر إلى الذات الافتراضية باعتبارها "افتراضية خلاقة" لها إمكانات التجدد باستمرار، كما تنتج رغباتها باستمرار، لا مجرد جوهر، ما هو موجود هنا، كائن هنا. إنها افتراضية موجهة إلى أمام قادر على الإبداع المتواصل: "يندرج مجيء الذات، كما يشرح ذلك السوسيولوجي فانسان غولوجاك Vincent Gaulejac، ضمن استقطاب مزدوج: بين رفض الإشباع والرغبة في الكينونة. ويقودها التخلص من الإكراه إلى إعادة ترميم ما هي عليه لبناء شيء آخر من خلال التخلي عن صفات هويتها الموروثة والغايات المنذورة إليها. يستقيم وجود الذات إذن من خلال نفي ما هي عليه. وعليها أن تقطع صلتها مع جزء مما فعله التاريخ بها. ولكن الأمر لا يتعلق فقط بقطيعة، إنه حاصل بناء عمل، ابتداع شيء آخر، إعادة صياغة تاريخها واختيار وجودها، وتطوير تأملها والاعتراف برغبتها وانخراطها لكي تصبح جزءا من المجتمع[1]". يتعلق الأمر بعالم جديد ينفتح من أجل استعادة ذات حولتها الافتراضية التي ستنبثق منها رغبة متجددة، حاملة لنفَس إبداعي ومجددة له. إنه عالم يصبح فيه العمل الفني رديفا للمعنى.

فمن خلال عودة الرغبة المتجددة - كما نتحدث عن عودة "المكبوت" - تستطيع الذات الافتراضية، من خلال قدرتها على الإبداع، التحرر وخلق حالة توازن بين الأنا الواقعية والأنا الافتراضية، بين الأنا وبديلها.

---

(1) vincent de Gaulejac : qui est « je » Paris Seuil, 20019 pp.125-126

النزاهة المفرطة لزيف السيلفي

يطرح الربط الحالي بين الأنا الواقعية والأنا الافتراضية بجدية قضية النزاهة. يدفعنا التمعن عميقا في قضية العلاقة بين الأنا الواقعية والأنا التي يتم تداولها في الافتراضي إلى التساؤل حول قضية الحقيقي: ما هو نصيب الحقيقي في الأنا الافتراضية أو في بدائلها؟ تُصبح قضية نزاهة الذات الافتراضية أكثر إثارة عندما نضعها أمام النظرة التي تبحث عن الأصالة والشفافية التي تدعونا إليها الشبكات الاجتماعية.

ولقد عبر جاك أتالي في 25 نوفمبر سنة 2013 في مقال له بعنوان "استبداد الشفافية" عن قلقه من هذه الشفافية. ويذكر بأن عرض حياتنا في الشبكات الاجتماعية يشير إلى الاختفاء التدريجي للدائرة الحميمية. ويدقق قائلاً "لا فاصل بين الشفافية والنزاهة، فهما متلازمان، إحداهما تستدعي الأخرى. ولن تعود الحرية الفردية هي ألا يقول الإنسان أي شيء عن نفسه، بل أن يقول كل شيء عن الآخرين. سنعرف كل شيء عن آراء وحب الفرد والآخرين. سيصمد القليل من العلاقات والقليل من الأسرار والقليل من البوح أمام دكتاتورية الشفافية هاته".

والحال أن النزاهة ليست عرضا للذات، بل هي خلق تطابق معها[1]. وهكذا، سيبدو الأمر صعباً أن يكون المرء نزيها مع

---

(1) انظر في هذا الشأن Elsa Godart La sincérité ce que l'on est ce que l'on dit Larousse 2008

الآخرين، وذلك لأن ما يشكل ذاتنا لا يمكن الإمساك به، إنه جزء من المآل، ومن الصعب أن نختصره في تعريف تعميمي. فأنانا تُختبر أكثر ولا يُعتد بما تقوله عن نفسها. وبهذا المعنى، فإن النزاهة ليست الحقيقة وليست الصراحة، ذلك لأنها لا تسعى إلى الحقيقي، بل تسعى إلى التعبير عن نفسها فقط. إن النزاهة هي تساؤل عن الذات ومحاولة للإجابة عن هذا التساؤل. ولكن السبيل إلى ذلك طويل، يجب أن نحيا حياة بأكملها من أجل محاولة تحديد أنانا بكل نزاهة. ولهذا السبب، فإن العرض المفرط للذات في شكلها الافتراضي بحثا عن الشفافية ليس دليلاً على النزاهة.

وبإمكاننا التساؤل أيضاً: ما هي طبيعة النزاهة الخاصة بأنانا الافتراضية؟ عادة ما يكون تمثل الذات التي نعرضها في النيت- وشعارها السيلفي- هو بناء، إنه عملية إخراج. ودون أن نتحدث عن "البديل" الذي يختلط أحيانا بالأنا المثالية، أو مع برامج متعددة، أهمها فوتوشوب الذي يقترح تحسين الصورة الفسيولوجية من خلال إدخال رتوشات عليها، فإن الأنا الافتراضية تتمتع بكل خصائص "السيلفي المزيف". يتعلق الأمر بمقولة للنفساني البريطاني دونالد وينكوت Donald Winnicott وتعين عنده ما يشبه الواجهة، إنها تشير إلى تمثيل موجه "لحماية" السيلفي الحقيقي، من خلال اقتراح صورة للذات تُختصر في دور أو في تمثل. يُخفي السيلفي المزيف عبر تحسين مواقفه تجاه الآخرين، الأنا الأصلية، التي تكون في الغالب في موقف دفاعي عن وضعية بعينها. وإذا ابتعدنا

عن تعريف وينيكوت أمكننا القول، إن الأنا الافتراضية تَـمْثُل أمامنا باعتبارها سيلفيا مزيفا، وذلك لأنها تشكل "أنا" اجتماعية، "أنا" للتمثلات. وهكذا، تبدو النزاهة الافتراضية، التي تستند إلى هذا السيلفي المزيف، وكأنها نزاهة مصطنعة، وذلك على الرغم من مقتضيات وهم الشفافية. إن السيلفي أداة للتعبير عن السيلفي المزيف.

وهذا بالتقريب ما يحدث عندما يحاول وجهاء في السياسة إقناع الناس بصدقية خطابهم وصدق نيتهم، فيبنون صورة "نزيهة" في الشبكات الاجتماعية، يفعلون ذلك بكل شفافية. فوراء هذه النزاهة المفرطة المعلن عنها يختفي فعل للتواصل لا غاية منه سوى إقناع وتلميع الصورة الافتراضية للسياسي. وعلى هذا الأساس، ستكون النزاهة الافتراضية هي نقيض النزاهة الواقعية، لأنها تقوم على أنا مصطنعة (أنا افتراضية، نسخة)، هي ذاتها ليست تساؤلا (من أنا؟) بل تأكيد لها (أنا ما ترون). وهذا ما يدعونا أيضاً إلى التفكير في علاقتنا الواقعية بالانفعالات.

سطوة الباتوس

من خصائص السيلفي أنه سند لتقاسم الانفعالات. فإذا كان الخطاب العقلاني (اللوغوس) في تراجع، فإن ذلك يتم لصالح تصاعد الانفعالات بقوة (الباتوس). فلم يؤد الانتقال من اللوغوس إلى الأيدولون إلى إحداث تغيير في علاقتنا مع العقلانية، بل أدى بنا إلى الانغماس في عالم يتحكم فيه الانفعال في كل شيء. يتعلق

الأمر بانفعال منفلت من عقاله يكاد يكون غريزيا ويتغير بإيقاع جهنمي ويتحقق دائماً من خلال الصورة: إننا نهتز وفق إيقاع محموم لصور لا تتوقف أمام ناظرينا.

يتضمن هذا المِشْكال[*] kaleidoscope، بالإضافة إلى عدد الصور التافهة التي تُنشر والشبيهة بقصاصات ساخرة (اختياري اليومي للباسي، وجبتي في المطعم، السيلفي الذي يعبر عن الحزن أو الفرح)، انفعالات في شكل أيقونات أو إيموجي emoji. وهي كلمة يابانية تربط بين الحرف والصورة. فاللغة الإيموجية مكثفة ولا تكف عن التطور. هناك ما يقارب 1200[1] رمزاً قادراً على تمثيل النماذج الانفعالية التي تتوفر عليها الذات. بل هناك قاموس يضم هذه اللغة الجديدة أُطلق عليه الإيموجيبيديا "emojipedia". فالربط المتزايد لعدد من الحوارات على النيت بإيموجي يجعل اللغة ذات طبيعة انفعالية صرف، إنها صدى لحركات داخلية مرتبطة بما نحس به." تبدو الصورة أحد المحددات القادرة وحدها على نقل انفعالات الألفية. ويدرك متلقي إرسالية بصرية ما سريعا شدة الانفعالات التي يرغب المرسل في نقلها[2]، كما يوضح ذلك تهو ترينه بوفيي Thu Trinh-Bouvier.

(*) المِشْكال kaleidoscope هو آلة عاكسة للألوان استنادا إلى وجود ضوء خارجي، وهي في الأصل الفرنسي تنحدر من أصل إغريقي يجمع بين ثلاث كلمات: kalos الجميل، وeidos الصور، و skopien انظر (المترجم).

(1) أرقام لا تتوقف عن الارتفاع 27- Thu Trinh –Bouvier op cit p.112

(2) Thu Trinh –Bouvier op cit p.112

فأن تكون الصورة هي سند الانفعال فهذا أمر ليس جديداً. ولكن وبينما كنا قديماً نرد الصورة إلى الكلمات (وهو ما يميز الأدب والكثير من المحسنات الأسلوبية ابتداء من "الصورة" أو "الاستعارة")، ها نحن اليوم نكتفي بـ سمايلي smiley. فعوض أن ينشر الإيموجوي انفعالات شخصية من طبيعة إنسانية، فإنه يقلص من حقل انفعالاتنا من خلال تنميطها. والحال أن ما يميز كاتباً ما -خاصة الشاعر- هو قدرته على التعبير عن انفعال بطريقة جمالية عبر استعمال كلمات مستقاة من اللغة، وهو ما ينتج عنه إبداع أصيل. إن الإيموجي، على العكس من ذلك، يحط من شأن الشعر. فليس المطلوب فيه هو الغوص في الأعماق بحثاً عن الحقيقي والأصيل في الـذات: يكفي لذلك لصق صورة. وهكذا، فإن بعث إيموجي -قلب إلى الأم أو إلى الابن لقول: شكراً، سيكون له نفس قيمة القلب المرسل إلى حبيب نطلبه للزواج؟ وبذلك تحكم الإيمو-أيقونات على الذات بتطبيع انفعالي وتقضي على كل شكل للتميز.

ويجب أن نضيف إلى ذلك أن الانتقال من نمط عقلاني إلى عالم انفعالي يعود بنا مباشرة إلى كهف أفلاطون حيث الصور المرسومة على الجدران -الظلال- تحل محل الحقيقة. نستثني من ذلك أننا لا نروم هنا تمييز المحسوس عن المعقول؛ بل تمييز الانفعالي عن العقلاني. إن مصدر التأثير في الصورة الهشة هو اندفاعها وطابعها المباشر: إنها تتوجه مباشرة إلى الانفعالات. ومثال ذلك أن تلفزيون الواقع يراهن على صورة انفعالاتنا: يعود نجاحه إلى التماهي مع الممثلين والتعاطف الذي يستثيره في

الوقت ذاته. إننا نشاطرهم بسهولة انفعالاتهم. ويمكن فضلاً عن ذلك، أن نعثر في المظاهرات على تلك السلطة التي يمارسها هذا المنحى الباتوسي في مجتمعاتنا المعاصرة: حالة الاعتداءات الإرهابية في يناير ونوفمبر 2015، وصورة الطفل أيلان (3 سنوات) وهو لاجئ سوري عُثر عليه ميتا في شاطئ، وهي صورة نُشرت في النيت في 2 نوفمبر 2015. ودون أن نقف عند تحليل هذه الأحداث والطريقة التي تعاملت معها الصحافة، يمكن أن نسجل وجود استعمال صور صادمة استثارت الكثير من التعاطف عند الجمهور.

إن سلطة الصورة، باعتبارها مستثيراً للانفعال أمر ليس جديداً. إن الجديد حقاً هو أننا اليوم عرضة لسيل من الصور، ومعناه أننا أصبحنا تحت سطوة انفعالات مختلفة، ومتغيرة ومتقلبة. لقد أصبحت أنانا وعاء انفعالياً يتجاوزنا وسينتهي بإغراقنا وفق إيقاع الصور التي تتعاقب أمام أنظارنا. تعمق هذه الهشاشة من إحساسنا بالقلق الذي يميز مجتمعنا الفائق الحداثة. إنها تعطينا أيضاً الانطباع بأننا لم نعد أسياد أنفسنا: نحن مضطرون للانتقال من الضحك إلى البكاء، ومن البكاء إلى الضحك، فأنانا تفلت منا باستمرار.

الذات الرقمية

وللاختصار يمكن القول لقد عرفت الأنا، ووعي الذات، وتعريفها تغييرات كبيرة يحتل اللاشعور داخلها موقعا مركزيا. لقد اغتنت الأنا وزِيدت بجزء من اللاشعور. فهل يمكن أن نضيف الآن بعداً جديداً يعود إلى حصة الافتراضي من ذلك؟ لقد أصبح

من الصعب الآن البحث عن تحديد للأنا دون استحضار وجودها الافتراضي.

ويمكن القول إن التقدم التكنولوجي العلمي غيَّر من علاقتنا مـع الأنـا. فبينمـا كانت الأنـا، في تقليد فلسفي طويل، قادرة علـى الإفلات من التحديد الثقافي، يمكننا الآن أن نلمسها بأيدنا –بالمعنى الحرفي: إن الأنا الافتراضية هي أنا رقمية. وأصبحت الافتراضية لمسية ويمكن تحسس الأنا كما هي. ذلك أن ما نسميه الرقمي هو أولا وقبل كل شيء لغة مركبة من أرقام وأسنن- عندما نتحدث عن آلات رقمية، فإننا نعني بذلك آلات قادرة على ترجمة معلومات رقمية، تنتجها أو تعالجها. ووراء اشتقاق "الرقمي" تختفي رقمنة أسناد المعلومات[1].

فما هو رقمي هو حرفياً "ما يعود إلى الأصابع". فاللفظ ينحدر من اللاتينية digitus: إنه يحيل على طريقة الحساب بالأصابع"، لقد أعطي في الإنجليزية digit اسم "رقم"، وتشير صفة رقمي إلى "الذي يستعمل الأرقام". وقد عاد إلينا من الولايات المتحدة بمعنى جديد، فـ"رقمي" يُعبر عنه في الأنجليزية بـــ numerical. ومع ذلك، كما يلاحظ ذلك فيليب جيرار Philippe Gérard، وهو مستشار في التواصل، فإن "الرقمي يغطي واقعاً أوسع من نكْلزية جديدة anglicisme - فهو يعبر عن الطابع الكوني للرقمية. ولقد

---

(1) يلاحظ charle Megman أن "الرقمية هي باقة لا تحتاج إلى دوال بل إلى أرقام" op cit p.117

فرض اليوم استعمال اللفظ رقمي نفسه... كما كان الويب قديماً معادلاً "للشبكة"[1]. وهكذا، فإن اللمسي يعبر، أكثر من الرقمي، عن واقع غير مادي هو ما يشكله الويب الذي ولدت الأنا الافتراضية في أحضانه.

يحضر السيلفي باعتباره التعبير الإشكالي عن "الذات الافتراضية" - وهو لفظ نحتناه لكي يعين تأليفاً جديداً للأنا الواقعية والذات الافتراضية بواسطة الموضوع /شاشة. فأن تلتقط صورة معناه أن تلعب مع صورتك، ومعناه أن تعرض للنظر ما تود قوله. ومعناه أيضاً أن تلمس أناك (الداخلية) بالأصبع، بالمعنى الحرفي، عندما يكون ممكنا إدخال رتوشات على الصورة، برؤوس الأصابع بمساعدة برماج (logiciel) كما هو الأمر مع أنستاغرام: إننا نحاول اللعب مع صورتنا، كما لو أننا نتحكم في كل آثارها.

ويجب أن نضيف، مع ذلك، أن الذات الرقمية يمكن الإمساك بها في شكل يبدو نكوصيا: إننا نصل إلى الذات من خلال اللمس، وليس من خلال الفكر، أو التماهي أو الإسقاط. إننا نلعب مع الذات، كما لو أنها طفل ولد للتو ويتعرف على العالم ويكتشفه من خلال اللمس. يتعلق الأمر بجانب لعبي وطفولي يُعطي الانطباع بميلاد شكل جديد للذات، ويُعطي رنة خاصة لكلمات روني شار: "هل حُكِم علينا ألا نكون سوى بدايات حقيقة؟".

---

(1) Philippe Gerard: «Qu’est ce que la communication digitale? Cegos 3 Fevrier 2014

الفصل الرابع
ثورة اجتماعية وثقافية
الهوية المتكلسة

نتج عن التحولات الجذرية التي لحقت العلاقة مع الأنا، تغيير في العلاقة مع الآخر، وتبعاً لذلك تغيير لطبيعة المجتمع. يتعلق الأمر بثورة اجتماعية وثقافية لا يمكن أن نعرض هنا لكل مظاهرها، ونكتفي بمعالجة الجزء الخاص بالعلاقات البيذاتية، أو قضية معنى الحياة في علاقتها بالاعتراف والشهرة.

هوية استعصى عليها النضج

يعبر ظهور السيلفي عن انتقال خاص يعرفه مجتمعنا منذ عقود: يمكننا القول إن ظهور الافتراضية قذف بالمجتمع داخل مرحلة انتقالية شبيهة بتحول يمكن مقارنته بأزمة مراهقة مجتمعية.

لا يشكل ما نسميه "مراهقة" مرحلة خاصة في تطور الذات. فهذه الكلمة، التي تعين مفهوماً قد يكون مثيراً للجدل أحياناً، لم تظهر إلا في فترة متأخرة، والسبب في ذلك أن المعدل العمري للإنسان كان، لفترة طويلة، قصيراً لم يكن معه ممكنا تحديد

الزمن الفاصل بين الطفولة وسن الرشد بدقة (نستحضر ربما روميو وجولييت اللذين كانا مراهقين عندما كانت علاقة العشق بينهما راشدة).

أما الآن، فإن هذه المرحلة التوسطية بين الطفولة وسن الرشد خضعت لدراسات معمقة جعلت الناس يقبلون قلقها، إن لم أقل العذابات التي يمكن أن تتولد عنها. فإلى جانب التحولات الكبرى التي تلحق الجسد والتي تصاحبها تساؤلات حول الجنس والنسب والموت... هناك "أزمة هوياتية": فالطفل وهو يواجه تساؤلات حول ذاته يشكك في التعاليم التي يتلقاها ممن هم أكبر منه. لذلك سيكون، وهو يبني نفسه "ضد" محيطه ويلوذ بتماهيات مختلفة قادرة على تأكيد كينونته. إن المرحلة غير مريحة: إنها لحظة التردد والشك والبحث.

ويمكن أن نعثر على الكثير من نقط الالتقاء بين التطور المجتمعي الذي نعرفه اليوم وبين أزمة المراهقة.

تُعد المراهقة مرحلة انتقالية لا يمكن أن تطول وتلك خاصيتها الأولى. إنها تتميز بتحولات جذرية تقود الذات إلى اكتشاف نفسها. والحال أننا، كما سبق أن رأينا، ونحن نواجه تغيرات في إبدالات أحدثتها الثورة الرقمية، نعيش على المستوى الاجتماعي مرحلة انتقالية للتحولات- بل نعيش انقلاباً حقيقياً.

ومن تبعات هذا، بطبيعة الحال، ظهور شك وتشويش

وتساؤلات كثيرة تكون مصدراً لقلق كبير. وتلك هي خصائص حالة "الأزمة الهوياتية".

وأخيراً، فإن الأهم في كل ذلك هو التساؤل الهوياتي الذي ظهر في المجتمع، كما هو عند المراهق، وذاك ما يعبر عنه السيلفي خاصة.

فماذا يعني أن يلتقط المرء صورة لنفسه، إن لم يكن ذلك محاولة لإعادة صياغة التساؤل ذاته، من خلال هذا الفعل ذاته، الذي أثاره مونتيني في زمنه: من أنا؟ فأن يلتقط المرء لنفسه صورة، أي يقوم بتحويل الهاتف إلى مرآة و"القبض" على الصورة التي تنعكس فيه، معناه أنه يقدم تجسيدا لهذا التساؤل من خلال أشكال مختلفة. فهذا الفعل الجديد يشهد على الرغبة في اختراق أسرار "أنا" أصبحت غامضة وغير قابلة للإمساك، لأنها عرضة لتحول جذري. إنها "أنا" لا تتوقف عن التحول كلما حاولنا الإمساك بها. ففي اللحظة التي نثبتها في الشاشة نحس وكأننا استطعنا أخيراً الإمساك بصورة يتلاشى جوهرها. وعندما نكرر هذا الفعل مرات ومرات، فإننا نعمق هذا التساؤل. ولكن، ولأن الأنا متعددة، فإنها تتطلب التقاط الكثير من الصور. وحتى وإن كنا نحس بالأنا باعتبارها واحدة، فإنها تَـمْثُل أمامنا باعتبارها فسيفساء بألوان متعددة. إن هذا "التحديد للذات"، الذي يفرض نفسه في النهاية كما لو أنه بحث عن كل إنسان، يظل مجرداً رغم مجهوداتنا الدائمة للإحاطة بحدوده، وفق إيقاع الكثير من النقرات التي تؤشر على أن الصورة التقطت.

تُعد الصورة حالياً بورتريه "حياً" حقيقياً (خاصة مع الخاصية جيف GIF[*] التي تحرك الصور) لا يسلم نفسه إلا من خلال النظرة الخارجية الحسية، حتى وإن كانت هذه النظرة هي نظرة ذاك الذي يتأمل نفسه. تكمن أهمية التقاط المرء لنفسه صورة في أنه هو نفسه من يصوب نظرة محسوسة وخارجية إلى صورة الذات التي لا يتم الإمساك بها إلا من الخارج: عندما ينظر المرء إلى نفسه في المرآة، فإن الصورة الخارجية التي يدركها تأتي إلى ناظريه دائماً وفق النمط الداخلي. أما في الفوتوغرافيا، فإننا نقوم ببث إحساس داخلي في الصورة ونستعيده من جديد. وما نقوم به يضاعف إلى ما لا نهاية السؤال: من أنا؟ وقد يظل هذا السؤال مفتوحا إلى الأبد. لقد سبق أن قام مونتيني montaigne بتجربة هذه الضحالة والتعدد في الأنا، وقد كانت في زمنه صدى لتجربة استحالة تكوين موحد للأنا. فـ"يسارك هذا مزيج من الإنسانية"، و"غموضك المحسوس ذاك الخاص بك وحدك"، التي يتكلم عنه هو ما يشكل حدود معرفة الذات. فإلى أن نصل إلى هذه الخلاصة الرهيبة: "لن يكون الإنسان في كليته وفي أي مكان، سوى مزيج من كل شيء".

لقد أصبح السيلفي، وهو النوع النمطي لمجتمعنا المعاصر، عرَّافة جديدة، فقد أعاد إطلاق تلك الحكمة القديمة ضمن وعينا

(*) جيفات G I F حجم خاص بالصور الرقمية تستعمل في الويب تشتمل على 256 لونا ويمكن من خلالها تحريك الصورة (المترجم).

الإنساني القائلة: "اعرف نفسك بنفسك". يُنظر إلى السعي وراء معرفة الذات باعتبارها إيذانا لتساؤل إيتيقي هو حاصل التغيرات الإبدالية التي نواجهها. لذلك يمكننا القول إن مجتمعنا يجتاز أزمة حقيقية للهوية خاصة بمرحلة تحول جذري تنصب على أسس الأنا استنادا إلى التطورات التكنولوجية، ويكون السؤال حول اللغز الذي تشكله الأنا قد رُفع، كما لم يُرفع أبدا من قبل. إن المجتمع يعي بواسطة السيلفي التساؤل الهوياتي الخاص به، وهو قلق خاص بوجوده الذي ظل يحمله دائما ولا يتوقف عن التجدد عنده.

الموضوع /شاشة بين أنا وأنت : الإيتيقا المقلوبة للوجه

إن ضحالة وامتزاج الزمن والفضاء في المباشر الاتصالي يؤثر في طريقتنا في "اللقاء" مع الآخر. فإلى حدود الزمن الراهن كان الآخر يمثُل أمامنا في شكل "صورة" نعاينها أمامنا. صورة "من لحم ودم" ضمن وجود يضم فردين، ذاتيتين: يحضر الآخر في وجداني كما أراه أمامي. وقد حلل ليفيناس Levinas جيداً كل ما يقع في اللقاء في هذه اللحظة وجها لوجه: "إن الطريقة التي يحضر من خلالها الآخر، التي تتجاوز فكرة الآخر في الأنا (...) نسميها الوجه. لا تكمن هذه الطريقة في تشخيصه باعتباره ثيمة أمام ناظري، أو تنشر الذات نفسها باعتبارها مجموعة من المميزات التي تشكل صورة. يُدَمِّر وجه الآخر ويُقصى في كل لحظة الصورة البلاستيكية

التي يتركها عندي (...). إنه يعبر عن نفسه"[1]. يتحقق "اللقاء" مع الآخر عبر "الوجه" الذي يجسد وحده الإنسانية كلها التي توضع في الرابط الرهيف للحظة اللقاء. يعبر الوجه، خارج المحسوس وخارج المظاهر، وفي ما هو أبعد من المرئي والرائي، عن كل "ما لا يمكن تحديده" في الآخر. وهو ما يعني أن الآخر لا يمكن اختصاره في الفكرة التي أحملها عنه. ولكننا، وحتى وإن فعلنا ذلك، فإنه سيستعصي على الضبط في حضوره وفي هيئته القريبة (فنحن الاثنين نشترك في الإنسانية ذاتها) ويكون في الوقت ذاته بعيداً (نحن مختلفان جذريا). ومن خلال هذا اللقاء مع وجه الآخر يتحقق الدخول إلى الإيتيقا، ذلك أن الوجه يحيل على الممنوع الأكبر لمبدأ: "لن تقتل أبدا". ويضيف ليفيناس: إن حضور الآخر الذي أُمسك به في لحمي يفرض "ممنوع القتل"- القانون الأول الضروري لإقامة كل مجتمع.

ولكن سكايب يمكن أن يكذب الفيلسوف. فماذا سيبقى من هذه التجربة التي تمكننا من الانتقال من الخاص إلى الكوني عندما يتم اللقاء عبر الشاشة؟ هل اللقاء مع الإنساني في الإنسان ممكن؟ لا يُرى في الشاشة سوى وجه مقلوب لا نمسك به ولا نحس به. إنه لا يحس وغير قابل للامتلاك، ولا أن يكون مرغوباً فيه. إن الآخر، أسير الشاشة ومنغلق على نفسه في موضوعية ثابتة. "إن

---

(1) Emmanuel Levinas : Ethique et infini (1961) Paris le livre de poche 1990 p43

هذه النظرة التي تتوسل وتقتضي - وهي لا تتوسل إلا لأنها تقتضي - محرومة من كل شيء، لأن لها الحق في كل شيء، ونحن نعترف عندما نعطي (...) أن هذه النظرة هي بالضبط انبثاق الوجه كوجه. إن عري الوجه فقر"[1]. فبماذا نمسك خلف شاشة هذه النظرة التي تتوسل؟ ومن هذه العيون التي تدعونا إلى الذهاب إلى أكبر مدى في الإنساني وإلى المسؤولية الأكثر محايثة؟ يصبح الموضوع /شاشة موضوعاً عابراً بين الأنا وأنت. إنه يقيم جداراً من اللامرئي والبرودة التي لا يمكن تجنبها، إنه "يشيء" الآخر إلى درجة أنه يقلصه إلى "موضوع داخل الموضوع". فهذا لن يكون سوى صورة في الصورة، إنه محسن بلاغي (بالمعنى الاشتقاقي للشكل).

يكسر الجدار غير القابل للاختراق الذي تقيمه الشاشة بين الأنا والأنت كل اندفاع عفوي للإنسانية؛ إنه يعلن عن ميلاد شكل جديد من البيذاتية، إنها بيذاتية افتراضية. لن يكون هناك أي ممنوع؛ على العكس من ذلك: إنه يدعو إلى القتل. يصبح الآخر، أسير الشاشة والمشيء، مساوياً للأشياء الأخرى التي تؤثث عالمي الذي أتحكم فيه بشكل مطلق. من منا لم تراوده الرغبة في إطفاء شاشة حاسوبه أو السمارتفون الذي بين يديه عندما يتخذ الحوار منحى غير مرغوب فيه، وفي هذه الحالة، فإن الأمر يتعلق بقتل رقمي للآخر الافتراضي؟ وقد أدى هذا إلى قلب لـ "إيتيقا الوجه": يحث

(1) نفسه ص73

الوجه الافتراضي على تدمير الآخر: لا يُعد اللقاء الذي يتم من خلال الشاشة انفتاحا على الإيتيقا، بل هو صد عنها.

ولنذكر في النهاية أن علاقتنا بوجه الآخر يتم بواسطة المتخيل. فعندما نفكر في الغير نفعل ذلك عبر الحلم: أفكر في الآخر ويَمْثُل وجهه أمامي. أعرف أنني سألقاه قريباً... وهكذا كان الآخر مرغوباً فيه ضمن المسافة التي كانت تشير إلى غيابه: مرغوباً فيه، في لحمه، ومرغوباً فيه في الحرمان، ومرغوباً فيه في حضوره... أتخيل وجهه، أتمنى لو أمسكه بين يدي وأداعبه وأشم رائحته وارتعاشته وذوقه. وأحلم بأن أصب عيني في عينيه وأمسك بعمق روحه.. والآن لم يعد الآخر، في زمن الاتصال عبر سكايب أو مكالمة عبر الفيس، ثمرة رغبة ولا استيهام: إنه موضوع في ملك اليد، دائما رهن إشارتي. تُعرض صورته علي وهي منشورة أمامي ومن المستحيل أن أحلم، كل شيء في تغير: "ينكتب الفرد في الشاشة دون أرشيف: يقوم كل محكي بيوغرافي بإلغاء المحكيات الأخرى، وتخضع البورتريهات للقوانين الخاصة بالنصوص المعلوماتية، تلك التي تمنحك "وجوداً عابراً"، لأن ذاكرة الصفحة-شاشة يمكن تحيينها باستمرار"[1]. فلأنه يتخذ طابعاً مادياً عبر الافتراضي ومعطى بشكل مباشر، فإنه يفقد جزءاً من إنسانيته ضمن مستحيل الرغبة.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الآخر عندما يظهر لي بواسطة الشاشة؛ فإنه يتحقق في الشبكة وفي الاتصال، ذلك أن اتصالنا الدائم لا

(1) Adeline Wrona : Face au portrait , Hermann Paris 2012 pp.378-379

يعني بالضرورة أن لقاءاتنا بالمعنى الإنساني تكون أكبر. يجب ألا ننسى: أنا لا أمسك في النيت من الآخر سوى ببديل عنه.

وهو ما يدعونا إلى التفكير في تبعات هذه التغيرات التي لحقت اللقاء: قضية الاعتراف.

أزمة الاعتراف : أن تكون معناه أن تُرى

إن الغياب الكبير للاعتراف الذي نشكو منه حاضر في صراخ الأطفال المزعجين أو في صراخ آبائهم. فجيلنا حيثما كان، في العمل ووسط العائلة أو بين الأصدقاء أو فقط عند الجزار أو بائع الخبز، يتصرف بإحساس من يود أن يُعترف به.

يحدد الاعتراف أمرين: إثبات الوجود في تجربة الآخر من جهة- وذاك عبر الفعل الذي يصدر عنه تجاهي (لا يكفي أن يكون هناك وجودان حاضرين لكي نشعر بالاطمئنان لوجودنا الخاص: يجب أن يكون هناك "تبادل" لكي يكون هناك اعتراف)- ويحدد العرفان من جهة ثانية. ويمكن أن يكون دالا في الأخير، استنادا إلى معنى ثالث، على "مسؤولية"، اعتراف الفرد بمسؤوليته عن سلوكه. ويختصرها بول ريكور في ثلاث لحظات: "التعرف على شيء (موضوعية) التعرف على النفس (الذاتية) والاعتراف المتبادل (البيذاتية).

ولكن الاعتراف يقتضي دائماً حواراً متبادلاً: يتعلق الأمر برابط دائم بين أنا وأنت. والحال أن الافتراضي يبدو دائماً وكأنه حوار

بلا تواصل، صورة بدون لغة. فمن العرضي إلى الاستهلاك (استهلاك خيرات أو أشياء أو كائنات)، من التسرع دون تنازل، إلى التصرف بدون أساس، من وهم "كل شيء ممكن والقوة الكلية"، إلى تدمير الاختيار الحر، إننا نمارس حياتنا دون أي يقين، ونحن في ذلك في حاجة إلى الاطمئنان في وجودنا ذاته، مع الضرورة الدائمة في الخروج من الشك الذي يفرضه التكلف. إننا نخفي وراء السيلفي المبتسم دائماً، أقنعة تراجيدية.

ولهذا الأمر تبعات، فبفرط ما نسعى إلى أن يتحقق الاعتراف بنا تتصدع علاقاتنا مع الآخرين. نحن في توسل دائم: "أه أنت أيها السيلفي السحري قل لي إنني أنا أجمل النساء، يا آلاف أصدقائي في الفايسبوك طمئنوني من خلال آلاف لايكاتكم على وجودي". فبسبب البحث عن الاعتراف فقدنا حريتنا: الحرية في أن نكون أحراراً في ذاتنا دون أن نبحث عن رضا الناس عنا أو تأففهم منا؛ أحراراً في ألا نتلقى لايكات من أحد، كما يحدث أن نقصى من الوجود في مسرح التمثيلات هذا.

ها نحن نقدم تأويلاً غريباً لـــ percipi بيركلي Berkeley: "أن تكون معناه أن تَرى أو تُرى". فلا وجود للأشياء والأفكار في التجريبية الإنجليزية، خارج ذهن قادر على رؤيتها: فكينونة الشيء تكمن في إدراكه. فعندما أقول إن هذا الشيء موجود، فإنني في واقع الأمر أدرك منه انطباعات وأحاسيس. فلا يمكن أن يوجد إلا إذا كنت أحس به وأراه ويمكن أن يراه ويحس به شخص آخر.

وقد اتخذ هذا percipi مع السيلفي معنى آخر. إن الاعتراف اليوم يتم من خلال الصورة والنظرة الافتراضية للآخر. إن الاعتراف الذاتي والبيذاتي- باعتبارهما اعتراف الآخر بالذات والاعتراف بالآخر من خلال تفاعلية التبادل- يتحقق اليوم بواسطة الصورة الشخصية التي تُعرض على الآخر وعلى حكم الآخرين في الشبكات الاجتماعية. فلم يعد الحوار شرطا للتبادل وهو الضامن للاعتراف، بل عدد اللايكات التي يجمعها المبحر: "فشرط وجودك موجود في عدد اللايكات التي تحصل عليها".

أزمة الشهرة: من السيلفي إلى تلفزيون الواقع

لقد أصبحت الرؤية والنظرة والوجود بأي ثمن وطلب الاعتراف أموراً مفروضة. تقتضي الحاجة إلى الاعتراف إعادة النظر في المعنى الذي نعطيه لحياتنا. ويمكن النظر إلى المعنى هنا بطريقتين مختلفتين: الاتجاه والدلالة. في أي اتجاه أسير؟ ما الدلالة التي يمكن أن أعطيها لاختياراتي وقراراتي وأفعالي؟ وذاك ما يحركنا وما يبرر أفعالنا، ولا يمكن لفيلم "معنى الحياة"-الفيلم الشهير لتيري جونس monty pthon's the meaning of life أن يفند هذه الحالة-. إننا لا نحيا بالطمأنينة نفسها، لقد تقلص أفقنا وزمن تفكيرنا، إننا نسلك سبلاً أخرى.

ومن بين هذه السبل هناك سبيل الشهرة. ونظرة سريعة إلى ويكيبيديا (وهي مرجع في النيت يمكن أن يضعنا في السياق) تذكرنا أن المشهور" هو شخصية عمومية، شخصية معروفة على

نطاق واسع، ويثير اهتمام الجمهور ووسائل الإعلام. وهو كلمة تنحدر من celeber التي تعني "كثير" و"مشهور" و"ذائع الصيت" أو الذي يُحتفى به[1]. ولكن ورغم ارتباطها الدائم منذ زمن بعيد بالتشريفات والاستحقاق، فإن الشهرة لم يعد لها اليوم أي رابط مع هذه المزايا. إن الشهرة اليوم في قلب العرضي: "هناك العديد من المشهورين لا تدوم شهرتهم سوى فترة قصيرة، كما يؤكد ذلك الموقع، فأحيانا لا يتم ذلك إلا في برنامج تلفزيوني أو القيام بعمل استثنائي من أجل إثارة انتباه الجمهور". وسيكون من حقنا التمييز بين الشهرة و"النجومية". ففي عالم يتغير فيه كل شيء باستمرار، ستصبح فيه "الخمسين دقيقة للشهر" التي يتحدث عنها اندي وارهول Andy Warhol، قمة المعنى الذي يمكن أن يُعطى لحياة ما.

والسيلفي قادر على توفير هذه الشهرة الوهمية. فهو لا يُمكن المرء من عرض نفسه أمام أعين العالم فحسب (وقد يكون إنستغرام هنا مفيدا)، بل أكثر من ذلك، إن الشبكات الاجتماعية، بفضل الوظيفة "تقاسم"، تمنح إمكانية تداول الصورة إلى ما لا نهاية، وبذلك تقدم لكل شخص الاعتراف المنشود و"ربع ساعة" من المجد الذي يبحث عنه. فهناك على يوتيوب نكرات أصبحت مرجعيات فقط من خلال عدد مرات المشاهدة التي استثارها الفيديو. بل هناك منهم من غير حياته: "لقد أصبح الطفل شارلي مصدراً حقيقياً

---

(1) https://fr.wikipedia.org/wiki/celebrité

للدخل بالنسبة لعائلته. ففي 2007 كان هذا الطفل يعض أصبع أخيه الأكبر. وقد كان لهذا الفيديو صدى واسع في الشبكة بأكثر من 400 مليون مشاهدة منذ نشره على اليوتيوب. فقام هذا الموقع الشهير بالتعاقد مع عائلته التي حصلت على الكثير من المال بفضل نجاح هذا الفيديو. فأي مبحر يمكن أن يصبح إذن ناشراً ويكسب المال الكثير بفضل نجاح إبداعه المودع في هذه المنصة، وهذا ما سجله الصحفي ماكسيم لامبير في 15 مارس 2012[1]، وهو يشرح كيف يمكن كسب العيش بفضل يوتيوب. وإلى هذا يستند كل شيء الآن: السبق البوز buzz.

فأن تكون مصدراً للبوز معناه أن تقوم بعمل يجعل وسائل الإعلام متجهة نحوك لحظة ما - ولا يهم أن تكون هذه اللحظة عرضية، ولا فائدة من أن نحيل على هؤلاء "المشاهير" الذين سعوا بكل جهد أن "تدوم" هذه اللحظة، وأن يستمروا في الحياة بعد البوز. إن البوز هو الإحساس القوي بشكل من الاعتراف النهائي في وجودك. وأن تفعل البوز أيضاً معناه أن تكون في الحالة القصوى من وجودك في العصر الافتراضي.

ولا يشكل السيليفي في هذا المستوى سوى نسخة من مفهوم أوسع، وهو مفهوم تلفزيون الواقع الذي يقدم رابطاً وسائطياً أقوى من الشبكات الاجتماعية: وقد أشار الصحفي جويل ماريو Joel Morio في جريدة لوموند في 2013 نوفمبر إلى أن نبيلة بنعطية صرحت:

---

(1) sur www.gentside.com actualité you tube news

"ستقوم قناة أمريكية بإجراء حوار معي، أنا في غاية السعادة". ويعلق على ذلك بدقة: إن ما تقوله نبيلة لذو دلالة"... ويضيف بعد ذلك "إن تلفزيون الواقع، شبيه في ذلك بمرآة القُبرة[*]، إنه يثير انتباه الشباب الذين يحلمون "بالترقي". فبينما كانت القنوات في سنوات 2000 تستعين بالأمجاد القديمة للتلفزيون وتجار الفرجة لكي ترفع من رقم المشاهدة، ها قد أصبح النجوم العرضيون منذ ثلاث سنوات لـ "secret story"، "starc Ac"، أو "koh-lanta" أبطالا لبرامج جديدة". إن إثبات الذات في أقصى حالاتها يمر عبر المشاركة في تلفزيون الواقع: يتعلق الأمر بتجل آخر لـ"أن تكون معناه أن تُرى".

لم نخرج بعد من مجتمع الفرجة الذي أدانه سنة 1967 غي دوبور Guy Debord- بل إننا ازددنا انغماسا فيه. فقد شرح غي دوبور وهو يتحدث عن المتفرج قائلاً: "إنه بقدر ما يتأمل، يكون عيشه أقل؛ وبقدر ما يقبل أن يتعرف على نفسه في صور الحاجة المهيمنة، بقدر ما لا يفهم وجوده الخاص ورغباته الخاصة"[1]. إن الممثل في تلفزيون الواقع، شأنه في ذلك شأن المتفرج، هو

(*) Miroir aux alouettes مرآة القبرة، وهو تعبير يشير إلى الفخ الذي كان ينصبه الصيادون للإيقاع بطائرة القبرة. ويكمن في وضع قطع من زجاج المرآة على أجزاء من الشجرة فتخلق انعكاسات تجذب الطائر فيقع في الفخ، وتلك هي حالة تلفزيون الواقع، إنه يوهم "الممثل" بأنه يجذب الناس والحال أنه لا ينجذب سوى لصورته (المترجم)

(1) Guy Debord La société du spectacle 1967 Paris Folio 1992

ضحية لصورة جامدة كل شيء فيها ليس سوى فرجة أو تصاور. وهكذا يصبح من المستحيل التمييز بين الحقيقي والمزيف إلى درجة أن عالمنا أصبح مقلوباً، و"سيصبح الحقيقي في عالم مقلوب لحظة داخل المزيف"، كما يلاحظ ذلك دوبور دائما. هذا ويجب أن نلاحظ أن هناك تطورات كثيرة حصلت بعد دوبور. فمجتمعنا الآن ما زال بالتأكيد مجتمع فرجة، ولكنها فرجة بدون محكيات ولا سيناريوهات. فنحن لا نكلف أنفسنا كتابة قصة، بل نكتفي بتصوير أناس يمارسون حياتهم، مع فارق وحيد هو أن هؤلاء "الممثلين يتحركون بدون سيناريو"، وهم واعون أنهم محل تصوير: إنهم يرتجلون وجودهم باستمرار، وفي الوقت ذاته تمنعهم عين الكاميرا من أن يكونوا طبيعيين وحقيقيين ونزهاء. لقد ولَّدت مافوق الحداثة ما أسماه السوسيولوجي جان بودريار Jean Baudrillard "ما فوق الواقع"[1]، يتعلق الأمر بعالم لا وجود فيه لتمييز بين الكينونة والظاهر، حيث لا تقوم الصور المزيفة بمحاكاة الواقع، إنها تقوم مقامه. لقد أعلنت المحاكاة عن موت الواقعي، الذي لم يعد سوى تستر- بحيث سيكون من الأحسن أن نتحدث عن تلفزيون ما فوق الواقع عوض تلفزيون الواقع.

يمكننا التساؤل، في نفق الوهم والمحتمل هذا حيث غابت فيه كل علامات الاستدال: إلى أي حد يمكن أن يذهب المرء لكي يطمئن على وجوده في هذا الاعتراف الهش؟ لا نعرف عن هذا

(1) في كتابه Simulacre et simulation Paris 2d Galilée 1981

الأمر أي شيء بعد. ولكن كيف لا يمكن ألا نستحضر فكر باسكال القائل: "إن مصدر آلام الإنسان شيء واحد، هو أنه لا يعرف كيف يستريح في غرفة"، ونضيف نحن، ولا يعرف كيف يفعل ذلك بدون كاميرا.

عندما تحاكي "النخبة" العامة

يستهوي السيلفي كل النخب: من أوباما إلى ملكة بريطانيا إلى البابا إلى ملوك الفرجة. وهذا ما أثبتته بولين إسكاند غوكيي Pauline Escande-Gauquié في كتابها الذي خصصته لهذا الموضوع[1]، "فالمشاهير والرياضيون والسياسيون يمارسون جميعهم السيلفي". وتضيف بعد ذلك: " فالصور الفوتوغرافية التي يتقاسمها المشاهير، سواء كانت كلاسيكية أو غريبة أو ملتزمة أو تلصصية، تكشف كلها عن مزاجهم ومعيشهم اليومي بغاية محددة. إنهم لا يستعملونها كلهم بالطريقة ذاتها...". صحيح أن البعض منهم يستخدمها لكي يكشف عن حميميته في شكل تلصص أو للرفع من شأن جانبه "تراش"[*] (كما هو حال ريهانا)، أو على العكس من ذلك، لكي يكشفوا عن انخراطهم في قضية جماعية (كما فعلت أنجولينا جولي وهي تبعث بسليفي يصورها محاطة بأطفال في المهمات الإنسانية لدى الأمم المتحدة). ولكن السيلفي في كل الحالات

---

(1) Pauline Escande-Gauquié , Tous selfie op cit pp.64-65

(*) coté trush تعبير إنجليزي يعني حرفيا وسخ ، ولكنه قد يشير هن إلى الجانب العامي الشعبي (المترجم).

يزيد من شعبية المرء، وذلك لأنه يقرب النجم من جمهوره الذي يمكن أن يقول: "إنه يشبهنا، إنه يلتقط هو الآخر السيلفي"- وبثمن بخس. وقد لاحظت بولين إسكاند غوكيي "لقد أصبح السيلفي أداة التواصل الأكثر فاعلية وبالمجان"[1]. وهذا أمر لم يفت الشخصيات النافذة في عالمنا: فإذا كانت الليدي غاغا من المتمرسات في فن خلق البوز في الشبكة، فهناك سياسيون ورجال دين، مرورا بفراسوا هولاند، هم أيضاً يمارسونه أو يقبلون الاشتراك فيه. وهناك سيلفي تاريخي في هذا السياق. فقد ضُبط كل من باراك أوباما ودافيد كاميرون وهيل تورينغ - شميدت، الوزيرة الأولى في الدانمارك، يلتقطون سيلفيا مع صحفي كان يشارك في مراسيم دفن نيلسون مانديلا.

وهذا دليل على أننا نعاين قلبا للنماذج. فابتداء من الآن ليست النخبة هي ما يشكل المرجعية والمثال الذي يجب أن يُحتذي به. فليس المواطن العادي، "المعجب" هو الذي يريد أن يشبه النجم، العكس هو الذي يحدث الآن: النجوم يقلدون النكرات وهم يلتقطون السيلفي.

ويؤشر السيلفي على وجود ثورة شعبية حقيقية: والشاب غوك geek[*] يعطي نموذجا لهذا التحول، ولا يقوم البابا فرانسوا

---

(1) نفسه

(*) الشاب غيك هو فيتاليك بوتران Vitalik Buterin شاب كندي من أصل روسي اخترع عملة إلكترونية تسمى Ether وقد عرفت نجاحاً كبيراً (المترجم).

والليـدي غاغـا وباراك أوباما سوى بمسايرة ما يقع. إن السيلفي هو شعار دمقرطة النموذج. ولكن شغف المشاهير بالسيلفي، الذي يعد وثيق الصلة بالتسويق الذاتي، يفتح سبيلاً لعلم جديد: التسويق الذاتي.

التسويق الذاتي

لقد تنبه صناع الإشهار إلى أهمية السيلفي، فقد أصبحوا يقترحون منـذ فتـرة ألعابا متعـددة ويدعـون الجمهور إلى الوقوف على الخشبة، بدعابـة أو سخريـة، مـع آلات سماترفون؟ إن السيلفي، وهو مصـدر مُـدر للربـح، يولـد نشاطاً تجارياً، وهو نشاط له مردودية كبيرة.

لقد أصبح السيلفي، من خلال مظاهر لعبية وحميمية وانتشاره السريع، "الموضوع كوم" الذي لا يمكن الاستغناء عنه في القرن الواحد والعشرين. وتشرح الصحفية سارة بالوَزان Sarah Boulouezzane في مقال نُشر في جريدة لوموند كيف أن السيلفي" يمكن، مع تعقد الشهرة، من إحداث بوز عابر للقارات في ثواني معدودة، ويقوم بربط الماركة بصورة إيجابية وهادئة. وقد أصبح سامسونغ متخصصا في الحملات الإشهارية عن طريق السيلفي، فقد نجح في تقديم بورتريه يجمع بين أوباما ودافيد أورتيز لاعب كرة السلة نجم الريد سوكس في بوستون، وهو الذي وقع عقداً استشهاريا مع الماركة الكورية". وهناك مقاولات ومؤسسات وشخصيات عمومية تلجأُ إلى هذا المروج البسيط والشعبي والذي ينتشر بسرعة

نظرا لكونيته. وهناك من النجوم من يتقاضون أجراً كبيراً بنشرهم في الشبكة لسيلفي وهم يعرضون منتجاً محدداً. وهو ما يطلق عليه تسويق الشهرة.

فإذا كانت هذه الممارسة قد أصبحت جزءاً من لعب معاصر للاستهلاك، فإن ما ترتب عنها، هو أمر سلبي قد يصل إلى حد البذاءة. فماذا يمكن القول عن هذا المقترح الذي قُدم في 27 نوفمبر 2015: "اعتداء باريس. علينا أن نشارك في التأبين الوطني: 1- ضعوا علم فرنسا في نوافذكم، 2 -قوموا بسيلفي (أو صورة) بالأزرق والأبيض والأحمر، 3 -انشروا في الشبكات الاجتماعية بالهاشتاغ: فخورون بفرنسا، وضعوه في الصورة بوِضعة جانبية يوم الجمعة 27 نوفمير في الثامنة صباحا"؟ لقد أصبح السيلفي هنا سلاحاً للدعاية قريباً من الاستعمال التسويقي. والحال، لنذكر بذلك، أن ما يميز الطريقة السيلفية هو العفوية.

الفصل الخامس

ثورة إيروسية

إيروس في الممارسة

إن التقاط سيلفي بطريقة عفوية معناه اللعب مع صورة للذات، ثم نشرها لكي يتسلى بها مجموعة من الأصدقاء أو يستمتعون بها؛ أو هـو الرغبـة في اقتناص لحظة مع الأصدقاء أو وسط العائلة ووضعها في صورة ثم نشرها لكي يتقاسم الجميع هذه اللحظة السعيدة. إن السيلفي هو قبل كل شيء، نمط في التعبير الشبابي يستهوي المراهقين، وتلك ميزة ما يطلق عليها جيل Z؛ الجيل الذي ولد بعد 1995 والذي لم يعرف في أغلبيته القرن العشرين. لقـد كبروا في قلب تطورات تكنولوجيا المعلومات والتواصل، في زمن www. إن هذا الجيل السبراني(*) هو جيل الوسائط النيتية (net) والافتراضي.

إن التقاط سيلفي بالنسبة لجيل Z هو أمر بسيط وعفوي. إنه يكاد يكون طبيعياً؛ إنه التعبير عن الحياة في كل جوانب الطيش فيها، وفي كل ما هو مسلي ويشير إلى اللامبالاة: إنه التعبير عن غريزة الحياة: إيروس... إن السيلفي هو أيضاً تجلي من تجليات مجتمع

(*) سبرانية cybernétique فن التحكم في الآلات والأشياء وتوجيهها (المترجم).

يبحث، من خلال فعل بسيط ولعبي، عن إعادة الاتصال مع قيم المتعة والمشاركة. يتحقق ذلك في شكل لعب وإرساليات صريحة إلى حد ما، وأحياناً من طبيعة إيروسية – إلى حد الالتذاذ السيلفي-.

لعب تفاعلي

إن السيلفي هو في المقام الأول "لعب" يتعايش داخله اللعبي والشبابي على طاولة مجموعة من الأصدقاء: وضمن ذلك يقوم الأصدقاء بالتقاط صور مسلية. إنه، على هذا الأساس، تعبير عن الفرح، إنه سند للصداقة أو تعبير عن السخرية الذاتية. فالشباب يتواصلون في الغالب من خلال السيلفي لكي لا يتوارون عن أنظار بعضهم بعضاً. وهكذا، فإن السيلفي يضم الناس ويجمع بينهم حول لحظة من لحظات الاحتفاء. وبهذه الصفة لن يكون من الصواب، كما يلاحظ ذلك أندري غونتر André Gunthert، الربط بين السيلفي ونرجس، ذلك أن نرجس لم يكن ينظر سوى إلى نفسه، والحال أن "الصورة التي ينتجها المرء لنفسه هي بالأحرى ظاهرة اجتماعية: "إن ممارسة الصور "الهاوية" أمر ملازم للنشاط الاجتماعي والعائلي وللصداقة، وتسهم بذلك في تدعيم الروابط بين أفراد شبكة ما. وكما سجلت ذلك كل من جويل مينراحت Joelle Menraht ورافئيل لولوش Raphael Lelouche[1]، فإن السيلفي يُمارس في

---

(1) يلمح أندري غونتر هنا إلى المقال "السيلفي، بورتريه الذات النرجسية أو الأداة الجديدة لبناء الهوية" observatoire de la vie numérique des adolescents (12-17) novembre 2013

الغالب جماعياً. فهل كان من الممكن أن يقبل نرجس أن يكون شخصٌ آخر غيره في الصورة؟ يستند التعريف الذي يُعطى للبورتريه الذاتي إلى تطابق بين المؤلف وصاحب البورتريه".

استناداً إلى ذلك، يمكن النظر إلى السيلفي باعتباره تعبيراً عن "إيروس في لحظة الفعل"، إنه غريزة الحياة التي يميزها فرويد عن تاناتوس، غريزة الموت، في كتابه: "ما فوق مبدأ اللذة". يتحقق التوازن النفسي للفرد من خلال الحفاظ على هاتين الغريزيتين. يرتبط تاناتوس بمبدأ اللذة الذي يقود إلى حالة مثالية للإشباع، ما يُعد حالة لذة قصوى– الموت. وفي مقابل غريزة الموت هاته هناك إيروس الذي صُنف، منذ مائدة أفلاطون، ضمن الرغبة أو الحب. ويُمكن لإيروس أن يكون أيضاً مرادفاً لصدى "الاندفاع الحيوي" عند بيرغسون أو "إرادة الحياة" عند شوبنهاور: يتعلق الأمر بقوة في داخلنا، إنه سلطة توجد في موقع توسطي بين العضوي والنفسي وهي التي تدفعنا دائماً إلى اختيار جانب الحياة.

وهكذا، فإن كل الغرائز التي تدفعنا إلى الإبداع والإنتاج تُصنف ضمن إيروس. ويمكن القول إن السيلفي يضع، عندما يكون تعبيرا عن لعبة تتجاوز الفرد، إيروس مجسداً في الفعل، خاصة إذا اعتبرنا التعريف الذي يعطيه جوهان هويزينغا **Johan Huizinga** للعب والذي يحيل عليه الفيلسوف كولاس دوفلو **Colas Duflo**[1]: "إن اللعب فعل، أو هو نشاط إرادي يتحقق ضمن حدود ثابتة في

(1) in jouer et philosophie , Paris P U F 1997

الفضاء والزمان وفق قاعدة معترف بها، ولكنها مفروضة وتتضمن غاية في ذاتها، وتكون مصحوبة بإحساس يجمع بين التوتر والفرحة والوعي الذي يشعرك "أنك تعيش حياة مختلفة" عن المألوفة. وبهذا التعريف تبدو مقولة اللعب قادرة على استيعاب ما نسميه لعبا ونحن نتحدث عن الحيوانات والأطفال والراشدين: إنجاز البراعة والقوة والذهن والحظ"[1].

إن اللعب ليس تسلية خالصة تبعدنا عما هو تراجيدي في جزء من إنسانيتنا فحسب، إنه أيضاً التعبير عن هذه الإنسانية، كما يُذكر بذلك بقوة الفيلسوف فريديريك فان شيلر Friedrich Von Schiller: "إن الإنسان لا يلعب إلا لأنه إنسان، بالمعنى القوي للكلمة، ولا يمكن أن يكون إنساناً إلا إذا لعب"[2]. وقد طور هذا الفيلسوف الألماني في القرن الثامن عشر مفهوم spieltrieb ما يُعد "غريزة حقيقة للعب": فقد جعل منه بؤرة يجتمع فيها نمطاً العلاقة مع العالم، النمط التأملي والنمط الفعلي. وبهذا المعنى، فإن اللعب ليس عبثياً، سواء تعلق الأمر بلعب الكبار أو الصغار، إننا نلعب دائما "بطريقة وثيقة الصلة بإنسانيتنا".

وهذا أمر يدعونا إلى إعادة التفكير في السيلفي الذي تزامن ظهوره مع ظهور إنسانية تعرف تحولاً كبيراً في بعدها اللعبي. ومع

---

(1) Jean Huizinga : homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu, trad C Sereisa Paris Gallimard 1951 tel 1988 p58

(2) Freiderich von Schiller: Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, trad R Leroux Paris Aubier 1943 , 1992 p.221

ذلك، فإن اللعب، كما يذكر بذلك كولاس ديفو، "هو إسقاط حرية تتحقق ضمن شرعية ومن خلالها": إنه يجمع بين القاعدة والحرية. والحال أن هذه اللعبة التي تسائل أنواتنا، إذا كانت تعبيراً عن حرية، فإنها تفلت من كل قاعدة. ووفق هذا المنظور يصبح الموضوع /شاشة" لعبة" مسلية للأطفال الكبار.

معنى الإرسالية : التسنين وإعادة التسنين

فما هو المعنى الذي يمكن أن نعطيه للسيلفي؟ وما هو قصده؟

إن السيلفي إرسالية مجردة، إنه صورة غير قابلة للتأويل (لأنها تحتمل كل التأويلات الممكنة)، إنه صورة بلا لغة، ولكنها تظل مع ذلك حاملة لدلالة، إنها تقول كل شيء خارج نفسها. وهذا أمر يصدق على السيلفيات التي تُنشر في الشبكات الاجتماعية وتعبر أحياناً عن مزاج، وأحياناً أخرى تكون مرفقة برغبة في الاعتراف بالذات أو الطمأنينة، أو مرفقة بحركة كوميدية أو بإحساس بالزهو.

تكمن قوة السيلفي دون شك في كونه يعطينا الانطباع أن الصورة ملك لنا، ونحن من يتحكم فيها. إن الإرسالية التي يبعثها هي هذه في المقام الأول: "أنا من ترونه في الصورة، فلا تحاولوا النظر إلي بطريقة أخرى غير الصورة التي أعرضها عليكم". وهذا أمر يعبر عن سلطة كبيرة مضمونها: "أتحكم في عالمي كما أتحكم في صورتي". إن التسنين الإيمائي، من خلال وضعات مختلفة

يكون بالغ الأهمية: فم ممزوز والرأس منحنية، وِضعة الثلاثة أرباع، تقنية الغطس، تجهم صريح. إن سنن السيلفي هو إخراج للذات. ولكن ما "يميز السيلفي، كما يلاحظ ذلك أندري غونتر، أنه عكس ما يبدو عليه، هو المكون العرضي القوي، الاندراج ضمن سياق أو وضعية، وكذا الارتجال النسبي الذي يتجلى من خلال العيوب الشكلية، كما هو الشأن مع تأطير غير سليم أو تشويه المنظورات"[1]. هناك في الإرسالية التي يبعث بها السيلفي ما هو قصدي- الوضعة المنتقاة- وهناك أيضاً شيء من العفوية، ما هو غير مفكر فيه، ما قد يكون غريزيا لا يتحكم فيه صاحبه.

وهذا أمر لا يدعو إلى الدهشة، ذلك أن السيلفي، كما رأينا أعلاه، هو تساؤل حول الهوية، إنه تعبير عن جسد متحول يفلت دائماً من التحديد الموضوعي لصاحبه. يحضر السيلفي أمامنا باعتباره محاولة للاستجابة للاضطرابات التي تصاحب تمثيل الذات. ويكشف هذا الإخراج للجسد أيضاً عن نقص في الكينونة، أو ما يمكن أن نسيمه "الاستدراك". إن الذات وهي تفشل في تأكيد وجودها وفي استحالة تميزها تتعرض لتفكيك وتتلاشى وتضمحل بعد ذلك. وهنا يتدخل الفعل السيلفي لكي يعيد، بشكل ما، تركيب الذات الممزقة والمتشظية، وتحل الشاشة محل الإطار المحتضن القادر على الحفاظ عليها في موقعها. وهذا أمر يتحقق عبر الجسد. لقد تقلص الجسد المشيء واكتفي بتمثيل نفسه ونُذرِ

---

(1) André Gunther op cit

في كليته للاستمتاع النرجسي والأنا الذاتية. تقول سيدوني وعمرها 16 سنة: "لا أصدق ما يحدث، لقد بعثت منذ دقيقتين صورة جميلـة عني ولم أتوصـل بعـد بالرقم المعتاد من اللايكات"[1]. إنه جسد في أزمة هوية، جسد أُلقي به ضمن التقديرات الذاتية اللامتناهية.

إن مرآوية[*] هذا البحث عن هوية-حيث أنظر إلى نفسي وأنا أنظر إلى نفسي- يمكن أن تصل إلى مدى أبعد: وهي الحالة التي يمثلها استعمال السمارتفون لالتقاط صورة تنعكس في المرآة. وهذا يعني أن الذات ليست في الصورة، بل ذاك انعكاسها فقط في المرآة: ما يشبه صورة الصورة. إنها إحالة على العمل الفني المحاكي للعالم المحسوس، كما يحدده أفلاطون في الكتاب التاسع من الجمهورية، فهذا العمل ليس سوى نسخة من العالم الحقيقي، غير القابل للتعقل. ووفق ذلك يبعدنا هذا النوع من السيلفي بدرجات ثلاث عن الواقع- عالم الأنا: هناك الإحساس الداخلي، وهناك الانعكاس في المرآة، وهناك أخيراً الصورة التي تظهر في شاشة السمارتفون. لا يقوم هذا الإخراج السيلفي، ودون أن يقدم جواباً عن أزمة البحث عن الهوية، سوى بمد هوة بيننا وبين أنفسنا ويجعل الأنا أكثر تجريدية.

---

(1) توضيح اقترحه ترو ترينه بوفيي مرجع سابق ص 98

(*) الانعكاس المرآوي هو ترجمة Mise en abyme ويتعلق الأمر بخلق حالة تداخل بين محكي أصلي شامل وبين محكي صغير يستعيد مجمل عناصر الأول (قصة في القصة). أو هو خلق حالة انعكاس صورة في صورة بما يشبه الانعكاس المرآوي. (المترجم)

ولكن المرآة ... هذا الشيء غير العادي بشكل غريب، الرهان الحرفي لفعل السيلفي، هذا الشيء "الانعكاس" الذي كان موضوع مساءلة دائمة على امتداد قرون، ترمز فعلاً إلى العلاقات الصعبة التي تربطنا مع ذواتنا. وقد احتفت به القرون الوسطى وهي تتحدث عن الإنسان باعتباره صورة الله imago dei: في الإنسان تنعكس صورة الله. وقد كانت الكلمة اللاتينية speculum ذاتها تعين المرآة، أو تُعد، بالمعنى المجازي، تمثيلاً وفياً لشيء ما. يُعد انعكاس المرآة نظيراً "للأنا الأخرى". ولكن هناك دائماً فاصل لا يمكن ملؤه – لا يتحكم فيه نرجس، هو ذاك الذي يتخذ شكل انعكاس للحقيقة. إن الممثل لا يتطابق مع الكينونة. وبهذا المعنى، تصبح المرآة رابطاً –فاصلاً- بين الكينونة والظاهر، بين الذات وتمثيلها، بين العيني والآخر، بين الهوية والاختلاف. ولكنه فاصل يكشف أحيانا عن المرآة، حيث يمكن لموضوع التأمل والانعكاس أن يقودا إلى الإمساك المفاجئ بالذات التي لا يمكن التشكيك فيها أو لا يمكن توقعها... نكون حينها في وضع كما لو أن صورتنا تمسك بنا، كما لو أننا نكتشف "غريبا" في الانعكاس.

يكون فعل السيلفي في "لعبة/أنا المرآة" السيلفية إرسالية دالة دائماً، ولكنها بدون مدلول.

معنى الباث

ولكن لمن تتوجه الإرسالية السيلفية؟ تكمن قيمة السيلفي أساساً في أنه يُبعث ويُنشر، أي أنه موجه لشخص ما.

وهذا الشخص ليس بالضرورة شخصاً بعينه، بل هو الآخر في عموميته، أي الكوكب الأرضي. هناك في عملية نشر سيلفي في الشبكات الاجتماعية شيء من الاستعراء والتلصص: يتعرى صاحب السيلفي بغاية أن يُرى، أو يراه شخص ما ويدفع بالجمهور، ذاك الذي يتوجه إليه السيلفي، أن يلعب دور المتلصص. يتعلق الأمر بسلوك يساعد على استثارة الاستيهامات ويغذيها. وهنا يكمن الانحراف الذي يميز مجتمعنا المافوق حداثي: أن يحل الاستيهام محل المتخيل، وهو ما يوضحه ذلك البحث المستمر عن علاقة بين الاستعراء والتلصص(*).

وقد سبق أن فصَّلنا القول في الأهمية التي اتخذتها الصورة في الانتقال من اللوغوس إلى الأيدولون. فهل ما زلنا في حاجة لمعرفة إلى أي حد يمكن أن يكون لانتشار الصور الهشة تبعات تسيء إلى المتخيل وتحجمه. إن المتخيل مشتق أيضاً من أيدولون. ويعرفه سارتر بأنه "ظهور يتم في المباشر وينكفئ على ذاته (...) إنه امتلاء حدسي وذاتي": فاستناداً إليه تستطيع الذات التمكن من حريتها. إن سلطته قوية، وقد علق مونتيني، وقد كان يسعى إلى التخلص من التخيل، قائلاً: "إنه قوي وينتج حدثا"، "وهناك من يستبقون يد الجلاد خوفاً من الموت. إن الذي تُرفع عنه العصابة لكي يُقرأ عليه حكم الإعدام يشعر بالموت على المقصلة من فرط مخيلته. إننا نهتز ونرتعش ونشحب ونحمر تحت وقع مخيلتنا، وعندما

(*) الاستعراء exhibition ، التلصص voyeurisme .

نكتب نحس بأجسادنا تختلج من فرط الصدمة لدرجة التعرق. ويستشعر الشباب المتحمس الحرارة في دروعه لدرجة أنه يحقق رغبات حبه في أحلامه...". ويتحدث سارتر أيضاً عن "العصاب المخيالي". وقد أدان صاحب مسرحية "الذباب"(*) الاستعمال الذي يستحوذ فيه المتخيل على الذات إلى درجة إلغاء العالم حولها. وتلغي، بالإضافة إلى ذلك، نفسها، ذلك أن "التضحية بالكينونة من خلال الحكاية، يؤدي إلى "فشل دائم".

كل هذا صحيح، ولكن الحكاية اختفت وحلت الصورة محل التخيل. لقد تراجعت اللغة – التي يجعلها باشلار "محركا للتخيل"[1]، فبدون لوغوس لا وجود لتخيل، وبدون تخيل لا وجود للذات. لم يعد التخيل إذن مصدراً حيوياً وقادراً على الإمساك بالعالم. لا يتعلق الأمر هنا بأحلام يقظة أو بإلهام بالمفهوم الفني للكلمة، ولا حتى بإبداع، بل هو عجز عن استشراف المستقبل. فبدون تخيل لا يمكن استباق المستقبل أو استشرافه (بمعنى تصور مشاريع).

يكتفي المرء، إذا كان لا يستطع تخيل حياته، باستيهامه. لا يتعلق الأمر هنا "باستيهامات" بالمعنى النفساني، بل بالمعنى

(*) الذباب les mouches مسرحية لجان بول سارتر لعبت على الخشبة سنة 1943 المترجم.

(1) Gaston Bachelard : La terre et les rêveries de la volonté, Paris josé Corti 1945

الاشتقاقي من اليونانية phantasma التي تعني "الظهور". يدفع الاستيهام، في جميع الحالات، إلى إبراز شبيه للواقع فقط، وليس مجمل ممكناته. لا يعود بنا الأيدولون إلى الواقع: إنه يقذف بنا إلى ما فوق الواقع، هو واقع مَزيد من خلال التمثل ذاته.

فما هي غاية ذاك الذي يلتقط السيلفي في سياق أصبح من الصعب فيه الفصل بين الحقيقي والمزيف، وبين الواقعي والافتراضي؟

من الصعب معرفة ذلك. لقد أشرت إلى أهمية نظرة الآخر التي تؤكد وجودي، وضرورة الاطمئنان النرجسي، ولكني أشرت أيضاً إلى المظهر اللعبي والتقاسم بين الأصدقاء أيضاً. وهناك نقطة أخرى مهمة يجب أخذها بعين الاعتبار: يتعلق الأمر بالحالة التي يكون فيها السيلفي نداءً.

لذلك يمكن أن ننظر إليه أيضاً باعتباره قنينة أُلقيت في هذا البحر الافتراضي: نداء استغاثة، نداء مساعدة، نداء الآخر. إنه نداء يمكن أن يكون جواباً عن إحساس باستحالة نسج رابط واقعي مع الآخر. جواب عن الألم الذي يحس معه المرء أنه لم يعد قادراً على القول؛ جواب عن عجز المرء أن يكون هو ذاته. لقد أصبح السيلفي محاولة للتعبير عن التميز وإبراز ذلك أمام الآخر. وهكذا، فأن يقدم المرء نفسه في الصورة وأن يستعري معناه أن يعطي نفسه. ويمكن، في هذا الفعل الذي يكمن في العطاء، أن نتلمس إرادتنا في تقديم أنانا للآخر. وبهذا المعنى، يصبح السيلفي محاولة للنزاهة: أن نكون أنفسنا عند الآخر. إنها نزاهة مستحيلة،

ذلك لأن السيلفي لا يمكن أن يعبر سوى عن جزئية بسيطة من الأنا. وهذا معناه الحكم عليه بالصمت. وبذلك يمكن للسيلفي أن يكون "صرخة حب": دفء من الأعماق يصرخ في وجه ظلم ناتج عن نقص أونطولوجي لا يمكن أبدا تعويضه. إنها ثورة من الداخل تود الاستمرار في الوجود، دائما وبقوة أكبر.

فما هو موضوع تساؤل هنا هو قضية علاقتنا بالغيرية في فعل السيلفي. فهذا السيلفي يعبر أيضاً عن النقص الذي نحس به في أن نكون أفراداً، وعجزنا عن إيجاد معنى للرابط العميق مع الآخر، وألمنا في أن نحب أنفسنا، وأن نقبل بها خارج إكراهات الما فوق حداثة في "وجود الكينونة": ضرورة أن يكون المرء جميلاً، وضرورة أن يكون رياضياً وبيئياً وفعالاً ومحباً وفي صحة جيدة، ومحباً للغير ولطيفاً وأباً جيداً الخ. ففي كل هذه الإكراهات هناك حيز ضئيل للخطأ والاختيار السيء والخوف والشك والعجز والجهل والغضب والأنانية... فتلك سلوكات هي من صلب الإنسانية، إنها أصل ما نحن عليه. إن إنكارها يعني إنكار جزء أساسي من الذات. ومعناه أيضاً أن يكون المرء عاجزا عن إيجاد موطأ قدم في العالم، فلا وجود لمكان لاحتضان كل ما نحن عليه- ونكون هنا أمام قضية فضاء بلا عمق، وقد رُد إلى بعدين. ينتج عن اليقين الذي يخبرني أن لا حق لي في الفشل وفي الخطأ رقابة أخلاقية رهيبة: لقد سارعنا إلى معاتبة أنفسنا لأننا على ما نحن عليه. لقد أصبح حب الذات قصة مستحلية.

ومن هذه الزاوية، فإن قدر الذات المافوق حداثية شبيه بكابوس: لقد حُكم عليها أن تستنجد دون أن تنبس بكلمة واحدة، لقد أُجبِرت على الصمت وعدم الفهم والقلق. إنه غموض تبنيه هذه العلاقات مع الآخر.

معنى المتلقي

إن الإحباط هو من نصيب الباث، ولكن ما نصيب المتلقي من ذلك؟ يمكن أن يكون المتلقي شخصاً بعينه، ولكنه قد يكون في الغالب "آخر" متعدد الأوجه، هو ما يمثله مجموع "الأصدقاء" في الشبكات الاجتماعية. وهكذا يصبح ساكنو الشبكات الاجتماعية قضاة بنظرة صارمة تقوم سلطة اللايك عندهم بتدعيم أو تهميش نرجسيتنا. فالدخول إلى شبكة اجتماعية معناه قبول، بشكل ما، أن تكون "متلصصا" ورقيباً وقاضياً، هذا بالإضافة إلى كونك تتعرى أمام الآخرين. فالتلصص جزء من لذتنا، إنه يمنحنا نوعاً من السلطة على الآخر، وهي سلطة يمثلها التقدير الحر.

هناك فضول الْتِذاذي للدخول إلى حميمية الغير دون أن يعرف ذلك صراحة. وهذا ما يُقدَّم لنا عندما نكتشف سيلفي على فايسبوك موجه إلى الجميع، وإذن ليس موجهاً لأحد: إمكانية التخلص من لحظة الحميمية هاته بكل كتمان. نحن في وضعية إنسان يتجسس على مشهد، يفعل ذلك وهو مختبئ وراء الباب وينظر من ثقب المفتاح. وقد سبق أن حلل سارتر غموض هذه الوضعية: "فلنتخيل

أنني كنت أختلس النظر من ثقب المفتاح. كنت وحدي... وهكذا سمعت وقع خطوات في البهو: كان هناك من يراني. فماذا يعني هذا؟ لقد أُصبت فجأة في كينونتي، وهناك تغيرات أساسية ستحدُث... إن العار أو الزهو هما ما سيكشفان لي عن نظرة الآخر وأنا في أقصى هذه النظرة، وهما ما يجعلاني أحيا"[1]. يعبر سارتر بشكل رائع عن كل ما يحدث في لعبة النظرات هاته: الفضول المرضي الناتج عن كوني أعرف أن لا أحد يراني، وهو الذي يكشف عن كل الخسة فينا؛ ولكن في اللحظة التي يتم فيها الإمساك بي، وقد وقعت في فخ نظرة الآخر وأنا أختلس النظر، سيغمرني العار. العار الذي يكشف عن علاقتي المستلبة بالآخر.

ومع ذلك لا أحد يمكن أن يباغتني وأنا أنظر عندما أتصل في فايسبوك أو أنستغرام وأتخلص من لحظة الدخول إلى حميمية الآخر. حينها تكون متعتي كلية وسلطتي لا حد لها. ولا شيء يدعوني إلى الوعي بذلك.

فما يمكن أن يثير اهتمام المتلقي في السيلفي، هو الدخول إلى الحميمية. ولكن يجب أن نضيف هنا زوجاً جديداً إلى الزوج الرهيب متلصص ومستعري: يتعلق الأمر بالحميمي واللاحميمي[*]،

---

(1) Jean Paul Sartre: L'être et le néant, Paris Gallimard 1943 pp.298-300

(*) intime حميمي و extime وغير حميمي، ويتعلق الأمر هنا بما يعود إلى الذات في ملكوتها الخاص، وبين وجهها الخارجي كما يتم تصريفه في السلوك العام، مع ما يقتضيه ذلك من فصل بين ما يسمى الحياة الخاصة وبين الحياة العامة (المترجم).

كما حدده جاك لاكان. وقد استعان سيرج تيسرون serge Tisseron، وهو يتحدث عن تلفزيون الواقع في فرنسا لوفت ستوري loft Story، بمقولة اللاحميمي extimité التي يفضلها على الاستعراء، لكي يصف سيرورة تشهد في تصوره على الرغبة في أن يتصل المرء بنفسه من خلال تصديق الآخر على أجزاء من حياته. إن المعنى الذي يعطيه جاك لاكان لهذه المقولة مختلف شيئاً ما.

فمن أجل شرحها يجب أن نعود إلى مقولة "شيء" التي نحتها فرويد لكي يعبر عن الأثر الذي لا يُمحى الذي يتركه الآخر الأميسي على الرضيع قبل أن تتبلور كينونته (الطفل قبل أن يتكلم). فهو لا يميز هذا الشيء عن كينونته الخاصة، ما دام لا يملك الكلام. إنه سيفقد، في لحظة اللغة، عندما يتشكل كذات ويتميز عن الآخر، هذا الشيء مباشرة وإلى الأبد (سنعود إلى هذا أسفله). ولكنه يترك في لاوعيه أثراً لا يُمحى من لذة ستظل الذات دائمة الحنين إليه.

ويستخرج لاكان من هذا "الشيء" الفرويدي، من هذا الخارج الأميسي العتيق الذي يدركه الوليد، مفهوم اللاحميمي (l'extime) الذي يشبه "اللذة" المستحيلة التي ستتشكل ذات اللاوعي انطلاقا منها[1]. بعبارة أخرى، تُعبر العلاقة بين الحميمي واللاحميمي عن لقاء بين اللذة المستحيلة (ذلك أنه من المستحيل العثور على الشيء الذي ضاع إلى الأبد إلا في شكل استيهامات)، وفي الوقت ذاته السعي الدائم إلى هذه اللذة (بواسطة الرغبة).

---

(1) Jacques Lacan : Séminaire XVI l'éthique Seuil Paris 2006

فبينما يستقبل المتلقي السيلفي ويصبح متلصصا ويتلذذ بإمكانية الاستيلاء على حميمية الآخر، يقوم الباث، وهو يعرض حميميته، بالاستمتاع بهذه اللاحميمية. يصبح الاثنان متواطئين في الالتذاذ نفسه.

الْتذاذ(*) بلا وجه : الاستمناء السيلفي

إن الالْتذاذ حاضر بقوة في السيلفي. إنه الْتذاذ نرجسي، والْتذاذ أناني، والْتذاذ جمالي، والْتذاذ لعبي... ولكنه الْتذاذ استمنائي أيضاً. ذلك أن هذا الالتذاذ يُعاش فردياً: يحس المستمني بجسده، ويحافظ على الاسترخاء في نشوة إيروس نرجسي في ذروتها، الحفاظ على تهيج الذات في مستواها الأقصى من خلال عدد اللايكات التي تم الحصول عليها والتقديرات الذاتية المخزَّنة. إن فعل السيلفي هو فعل استمنائي خالص، إنه عادة سرية نرجسية متأصلة عند الشباب، إنه بذلك استحضار لإيروس وهمي ومعوق عند الكبار. إن فعل السيلفي هو استمناء جماعي في عصر ما فوق الحداثة، جواب عبثي عن القلق والفراغ الذي قُذف بنا داخلهما.

ولكن السيلفي ليس استمناءً فقط، وهنا أيضاً نكون ضمن حالة انعكاس مرآوي، إنه قد يُصبح تعبيرا مباشرا عن الاستمناء أيضاً. وهو الرهان الذي اختاره الموقع beautfulagony .com،

(*) التذاذ jouissance لنميزه عن اللذة التي تشكل الاستمتاع بكل شيء، في حين يكون الالتذاذ خاصا بالمناطق التي يستثيرها الجنس فقط (المترجم)

وقد قام هذا الرهان على تصور بسيط: إنه يدعو إلى التقاط صورة لحظة النشوة الجنسية، ووضع هذه الصورة في الموقع. وكانت الفكرة هي البرهنة على أن الوجه وتعبيراته أكثر أهمية من الجسد في مجال الإيروسية. ويحدد هذا الموقع، الذي يحتفي بالجمال ويعني بالإنجليزية "الموت الصغير"، ذلك الإحساس الكلي الذي نستشعره في لحظة الذروة الجنسية، إن الأمر لا يتعلق ببورنوغرافيا "لا تـرى مـن الجسد سوى الوجوه في حالة السيلفي". وهكذا، يُعد beautfulagony .com، بعيداً عن التلصص، استغلالاً لحسية وإيروسية (...) الوجوه تتقلص والشفاه تنقبض، التعبيرات تنطلق بشكل طبيعي. إن سعادة الذروة الجنسية تشع في كل وجه".

لقد اتخذ الموت الصغير وجهاً "سيلفيا"... ولكن ماذا نكتشف من الذات عندما نفككها لكي نصورها، عوض أن نحيا اللحظة؟ إن تصوير اللذة في أوجها، معناه إيقاف هذه اللذة. وهو أمر يصدق على الحياة: فأن نضع الحياة على مسرح الوجود أو نوقفها من أجل تصويرها يبعدنا عنها. إننا نوضع بجانب الحياة لا داخلها.

ويعج النيت بالكثير من المواقع الغريبة، إن لم تكن عبثية، شبيهة بـــــ beautfulagony .com. ولا نود أن نجعل منها هنا مثلا. ومع ذلك، فإن هذا يوضح بجلاء أننا نميل إلى نسيان أنفسنا في الافتراضي، عوض أن نعيش لحظات واقعية. ولا يمكن استبعاد الجنس من ذلك أيضاً.

وفضلاً عن ذلك، فإن الاستمناء السيلفي يكشف عن سلوك

ما فوق حداثي مقلق. فنحن الآن نبحث عن اللذة بعيداً عن الآخر، إنني أتلذذ بأناي من خلال أناي. فالآخر لا يُنظر إليه باعتباره جزءاً ممكناً يأتي للقاء أناي، بل باعتباره اختلافا يُقصيني ويُبعدني عن أناي. إنه يمكن أن يكون وسيلة، ولكنه لن يكون أبداً غاية. وهذا يحيلنا مرة أخرى على اللقاء المستحيل مع الآخر، وعلى صعوبة خلق روابط واقعية وعميقة مع الآخر.

والدليل على ذلك طريقتنا في "استهلاك الحب". فبعد أن اعتقدنا طويلاً في "الأمير الساحر"، وبعد أن أدركنا أن هذا الأمير هو أيضاً الذئب القادر على التهام "ذات القلنسوة الحمراء"، ها هو جيل Z يتخلى عن أوهامه ويكفر بكل أشكال الحب. إنه جيل الخيبة. ولهذا السبب،لم يعد هناك مجال لترجي لذة ستأتي من الآخر، بل هناك اعتماد على النفس هنا والآن، وحيداً وبسرعة. ومن خلال ذلك يتم إقصاء كل شكل من أشكال الاختلاف في الوقت ذاته. فما نبحث عنه الآن عند الآخر هو "الشبيه". إنه ليس الغير، بل الأنا. ففي الآخر أنا في حاجة إلى استعادة صورتي، وعند الآخر أنا في حاجة أن أرى نفسي، وفي الآخر أنا في حاجة إلى أن أسمع نفسي... لقد أُلغِي الآخر أنوطولوجيا في كينونته وفي اختلاف المكون.

ولكن الأنا دون الأنت ليست سوى وهم، إنها تلميح فقط. إنها أنا مفككة غير تامة تبحث دائما عن طمأنينة: إنها في تحول.

الجنس في الكلمات (Le sexting)

وستكون السيلفيات والصور، ضمن بديل الحب هذا، قد تسللت منطقياً إلى قلب الجنس، هذا بالإضافة إلى البحث عن لذة صريحة نحصل عليها بنقرة. ففي سنة 2005 ظهرت كلمة مركزية هي السيكستينغ sexting[1]، وهي كلمة مركبة من sexe (الجنس) و texting (بعث رسائل قصيرة).

إن السيكستينغ أو السيكستو هو إرسالة إلكترونية - تُرسل في الغالب من سمارتفون إلى سمارتفون- يكون مضمونها بورنوغرافيا أو جنسياً. ويمكن كتابة السيكستينغ، ولكنه "يُرى" في الغالب، كما يذكر ذلك الباحثان الأمركيان سامير هوندوجا Sameer Hinduja وجوستان باتشين Justin Patchin المنتميان إلى مركز الأبحاث في السبرانية، فهما يحذران من هذه الممارسة: يتعلق الأمر فعلاً برؤية الجنس والتقليص من الحدود الفاصلة بين الحميمي واللاحميمي؛ وهو أيضاً مجازفة خطيرة، ذلك أن هذه الصور الفاضحة يمكن أن تُنشر في الشبكة وتسيء لأصحابها، بل قد تكون وسيلة لابتزازهم.

ولكن إذا كان السيكستينغ مضراً إلى هذه الدرجة فلماذا تزداد ممارسته يوماً عن يوم؟[2]. إن المراهقين هم من يمارسه في المقام

---

(1) ظهر اللفظ في استراليا سنة 2005 في مقال صانداي تيليغراف

(2) كما يشير إلى ذلك جيف تامبل، وهو أستاذ مبرز في السيكولوجيا في جامعة تيكساس ومؤلف لدراسة نشرت في المجلة العلمية pediatrics: "إن هذا =

الأول، فتساؤلاتهم عن الجنس كبيرة جداً. ولنسجل مع إيريك إيريكسون Erik H Erikson أنه "إذا كانت الأنا معجبة بصورتها الجسدية (كما كان الحال مع نرجس)، فإنها ليست عاشقة لنفسها (وإلا كان نرجس قد حافظ على توازنه)، بل عاشقة لجـزء من أناتها، أي الأنا الجسدية المنعكسة في المياه.[1]...". إن شاشة السمارتفون هي نظير الماء الذي انعكست فيه صورة نرجس.

لم يكن نرجس واعياً بجنسيته،لم يكن يعرف هل هو رجل أم امرأة، لقد عشق صورة بلا جنس: "فبينما كان يشرب الماء أغرته صورته المنعكسة في الماء: وعشق صورة جماله. لقد توهم وجود جسد لم يكن في الواقع سوى الماء. لقد أُعجب بعينيه المشعتين كالنجوم، وبشعره الأشقر كشعر أبولون، وبفمه الرشيق وبلونه الفضي والوردي. فكم مرة حاول احتضان وتقبيل هذا الوجه دون أن ينجح في لمسه. وكان الآخر يرد على كل حركات الحب هاته بالحركات ذاتها، والحال أن قليلاً من الماء كان يفصل بينهما، فلماذا لم يستطع الوصول إليه؟ وأجهش بالبكاء، فشوشت دموعه

= السلوك ليس جديدا، بل هو فقط طريقة جديدة للتواصل". وفي المقابل، تكشف دراسته التي شملت 1000 مراهق أن الذين يمارسون السيكستينغ هم أسوياء جنسياً أكثر من الآخرين. ويستنتج أن ممارسة السيكستينغ "ينظر إليها كجسر أو مقدمة لسلوك جنسي ويحضر لعلاقات جنسية خديجة"، ويدقق "يندرج السيكستينغ ضمن سياق التطور الجنسي للمراهقين ويمكن أن يكون مؤشرا صحيحا على نشاطهم الجنسي المستقبلي".

(1) identity youth and crisis trad J Nass et C Louis –combet Paris Flammarion 1972 p.231 Erik H Erikson :

على صفحة الماء واختفت الصورة"[1]. لقد كان نرجس هو أول من أحس بالقشعريرة الأولى للرغبة الجنسية، تماماً كما يفعل هؤلاء المراهقون الذي يتسلون بتحريك الحبل الحسي لرغبتهم من خلال "الإحماء" بواسطة هذا السكستينغ. إنها رغبة لم تعد تتحقق من خلال الكلمات، بل من خلال صور عابرة. إنها رغبة عرضية شبيهة بالأثر الذي تتركه. إن السيكستينغ كاشف حقاً عن جنسيتنا، ولكن رهانه ليس هو الورق الأدبي، كما كان عليه الأمر قديما، زمن جورج صاند، التي كانت تلهو بتأجيج عشاقها بكلمات مليئة بالأهواء وتصريحات بدون التباس، ولكنها كانت تظل قريبة منهم.

ويذكر إريكسون أن "أولى أزمات المراهقة هي الحميمية"[2]. الكشف عن الجسد دون حياء ودون مقاومة ودون سلاح، "الكشف عن كل شيء"، حتى ولو أدى ذلك إلى أن لا نُخفي أي شيء، إنها طريقة للاطمئنان". ومع ذلك، فإن "الكشف عن كل شيء" عوض أن يؤجج الرغبة، يصبح عاملاً من عوامل القضاء عليها. وتؤكد دراسة[3] قامت بها كريستنج فان غلاغير Kristyntje Van

---

(1) Ovide Les metamorphoses, Livre III traduit et adapté par Stanixlav Eon du Val Paris Gallimard coll Folio classique 1992

(2) Erik H Erikson, op cit p.141

(3) تكشف الدراسة التي عنوانها " her fotograferen van ontbering en eenzaamheid" (الصور الفوتوغرافية للحرمان والعزلة) التي شملت 800 شخص يمارسون السيلفي (بدرجات متفاوتة) أن 83 في المائة منهم ليسوا مرتاحين لحياتهم الجنسية. ولكن الحقيقة الكبيرة تتناقض مع كمية السيلفيات التي ينشرونها وعدد العلاقات الجنسية: فمعدل السيلفيات التي ينشرها =

Galagher، وهي باحثة هولندية من جامعة فاغينغين، أنه بقدر ما نعرض أنفسنا في الشبكات الاجتماعية وفي إنستغرام، بقدر ما لا نمارس الجنس. والتفسير الذي تقدمه مقنع جداً: "يُقَوم المدمنون على السيلفي مستوى راحتهم الاجتماعية اعتمادا على عدد اللايكات التي تتلقاها صورهم، وهي لايكات مصطنعة. فهم يحاولون باستعمال مصافي ووسائل تكنولوجية أخرى تتلاعب بالصور، صنع صورة مثالية عن أنفسهم. أما الحياة الواقعية فهي خالية من فوتوشوب. "يُعتبر السيلفي كاشفاً عن حياة تتم في الحلم، إنها حياة معدلة بفوتوشوب وتعبر عن إحساس عميق بالعزلة والقلق في الحياة الواقعية. إنه قلق وإحساس بالعزلة يتجسدان في غياب الجنس أو قلة ممارسته. وبوضوح": كلما التقطت سيلفي، قَلَّت ممارستي للجنس". ويجب ألا ننسى أيضاً، فبقدر ما أقضي الوقت أحلم حياتي، فإني لا أحياها فعليا. وهو ما يعني أني بقدر ما أقضي الوقت أمام الشاشة الافتراضية، أقل ما أحس بفرحة الحياة والواقع. إن الجنس هو أيضاً ضحية من ضحايا هذه الإبدالات الجديدة.

= هؤلاء هي 45 صورة في الشهر لعلاقتين جنسيتين فقط للفترة نفسها. انظر في هذا الموضوع مقالة

Nathan Weber sur htpp://www.demotivateur.fr/article-buzz/1-exc-s-de-selfies-serait-li-au-manque-de-sexe-1998

الفصل السادس

ثورة باتولوجية

تاناتوس متوتر

قد يكون فعل السيلفي من طبيعة لعبية، وقد يكون مسلياً ومعبرا عن فرح، فهو لحظة تقاسم وتبادل، ولكنه قد يكون، على العكس من ذلك، فعلاً مرضياً، ونذير شؤم. والأمثلة كثيرة على اللحظات التي أصبح فيها السيلفي فعلاً بذيئاً وتراجيدياً: هناك الكثير من السيلفيات التي التقطت بجانب ميت، أو بجانب شخص بدون مأوى، إنها سيلفيات تُـثير قضية احترام بعض القيم، وهناك تلك التي انتهت بكارثـة ومـات أصحابها. هذا دون أن ننسى تلك الاستغاثات التي انتشرت في الشبكة وكانت تتوجه إلى نظرة مجردة، إنها استغاثة تصرخ وتشكو من عزلة لم تجد لها صدى. ويمكن للسيلفي أيضاً أن يصبح شعار الكثير من الانحرافات الفردية والاجتماعية ويحاول التعبير عن آلام لا يمكن أن توصف أحياناً.

السيلفي المرضي : الحدود بين السوي والمرضي

اقترحت مباراة مرضية روسية على المشاركين إنجاز سيلفي بجانب جثة... وقدم عمران حسين، وهو سائح بريطاني يبلغ من

العمر 29 سنة وكان مرشحاً سابقاً في الحزب العمالي، سيلفيا في شاطئ سوسة في تونس حيث يُرى واقفاً بجانب 31 جثة فقد أصحابها حياتيهم في اعتداء إرهابي. بل كان لعبة قذرة عند مراهق التقط سيلفيا لمراسيم الدفن ونشرها: وقد لاحظت الصحافية سابرينا بونس Sabrina Pons: "أن هؤلاء اعتقدوا أنه من المفيد التقاط الوِضعة أثناء مراسيم دفن قريب ووضع الصورة في إنستغرام... ولكي لا يضيعوا أي شيء استعانوا بتطبيق يسمى selfies at funerals يحاكي هذه البورترهات الذاتية. وسنكتشف وجود شباب فخورين بقَصة شعرهم، وآخرين مقطبين في سيارة، وآخرين واعين أنهم ليسوا منغمسين في هذه اللعبة، ولكنهم يبعثون، مع ذلك، صوراً إلى الشبكات الاجتماعية"، وهناك مراهقة تقف أمام الكاميرا فرحة ومبتسمة وسط أنقاض أوشويتس(*)... يسقط السيلفي أحياناً في الدناءة.

وبقوة ما نصور الوجه ننتهي إلى الجنون. وما هو مثير للقلق حقا هو أن السيلفي لا يراعي الاعتبارات الأخلاقية. بل قد نكون في موقع دقيق بين السوي والمرضي. وحتى إذا كان جورج كانغيلهام Georges Canghilhem، وهو طبيب وفيلسوف، يذكر في كتابه "السوي والمرضي" أن حالة مرضية ما هي واقعة سوية، وذلك لأننا جميعا قد نكون، عاجلاً أو آجلاً، عرضة لمرض ما: لذلك

(*) Auschwitz معتقل أقامه النازيون في الحرب العالمية الثانية مات فيه الكثير من اليهود والشيوعيين (المترجم).

يفضل استعمال السوي وغير السوي... وهو ما ينطبق فعلاً على السيلفي. فالقيـام بسيلفيـات يمكـن أن يجعـل المـرء منغمساً في حمام من الغموض حيث الحدود بين اللباقـة والوقاحـة، وبين السوقي والجمالي، وبين الخير والشر، والخطير والجريء ليست واضحة.

بل يمكن القول إن الإفراط في السيلفي ينزع عنا ملكة الحكم. فلنأخذ مثالاً على ذلك. ففي 13 ديسمبر 2015 أُجرِي في فرنسا الدور الثاني من الانتخابات الجهوية. وكان الدور الأول قد عرف اكتساح الجبهة الوطنية للانتخابات وقاربت المقاطعة حينها 50 في المائة. وفي هذا السياق، أطلق سيريل هنونة، وهو مقدم برنامج "لا تقترب من جهازي" في قناة D_8، وهو برنامج موجه إلى فئة الشباب، "لعبة" على تويتر: لقد اقترح على كل ناخب التقاط صورة لنفسه وهو يُدلي بصوته ويرسلها إلى البرنامج. وستعرض أجمل هذه السلفيات في البرنامج: إنها أقصى حالات الاعتراف، وكانت غايته هو استثارة اهتمام الشباب بالسياسة من خلال حثهم على التصويت. ولكن عوض أن يدفعهم إلى أن يكونوا مسؤولين، لم يقم سوى بأن جعلهم أسرى غياب الحكم عندهم: لقد جعل من القيام بواجب مدني لعبة تلفزية، لقد فرض عليهم سلوكاً محدداً، "لقد جعلهم خرفانا"... فاللحظة التي نلتقط فيها الصورة يكون السيلفي قد حرمنا من ملكة الحكم عندنا ويبعدنا عن كل روح مدنية.

عندما لا تجوز السخرية : من حرية العرض إلى العار

هناك لحظة يُستحسن فيها تجنب السخرية: فحتى وإن كان السؤال القديم "هل يمكن أن نضحك من كل شيء؟ يقض مضاجع أكثر العقول ذكاء، فإن هذا لا يمنع من القول إن السخرية تتوقف عندما تصبح مؤذية. وعندما يصبح الكوميدي مؤلما، فإنه لا يبعث على الضحك. والقضية لا تكمن في تحديد معنى السخرية. لقد كتب باروخ سبينوزا الذي كان يعتبر الضحك والمزاح "فرحة خالصة"، قائلاً: "هناك فرق كبير بين الاستهزاء والضحك"[1]. فالضحك الساخر عنده ضحك سيء وينتهي إلى الجرح والبله وكل ما يسيء إلى الكرامة. وقد أطلق الاعتداء الإرهابي على الجريدة الساخرة شارلي إيبدو في يناير 2015 نقاشاً حول حرية التعبير. فإذا كان اللجوء إلى العنف لا يمكن الدفاع عنه، فإن حرية التعبير هي قيمة ثمينة، لذلك قد يكون السقف الذي يُفرض على السخرية يتحدد في الغاية منها: هل كان الأمر سيستثير الفرحة التي يتحدث عنها سبينوزا، وهي أن نجعل من "دعابة" تحفز ذكاء الكل كما يريد ذلك بيرغسون[2]؟ أم ستقود إلى التجريح والإساءة؟ الاختلاف كله يكمن هنا، حتى وإن لم يكن التجريح مقصودا.

السؤال نفسه يثار في حالة السيلفي الذي لا يُضحِك جميع الناس في بعض الأحيان، من قبيل "السيلفي الذي التقط مع رجال

---

(1) baruch Spinoza L'ethique IV 45 sc

(2) "يتحقق الكوميدي عندما يجتمع الناس ويوجهون عنايتهم نحو واحد منهم ويتخلون عن حساسيتهم ويمارسون فقط ذكاءهم" le rire 1990 Paris PUF 1997

بدون مأوى". لقد التقط مجموعة من المراهقين صوراً مع هؤلاء فرحين أو مقطبين، وهي السيلفيات التي تم جمعها في فبراير 2014 في مدونة في الولايات المتحدة. لقد أثارت تلك السيلفيات حملة واسعة من الإدانة. وقد دافع جاسون فيفر، صاحب المدونة، عن نفسه بالقول: إنه لم يكن يود الاحتفاء بهذه الممارسات: لقد كانت غايته هي وضع الأصبع على هذه الممارسة لكي ينال هؤلاء المراهقون الإدانة التي يستحقونها.

تُعرض هذه السيلفيات فقط دون أن تقول أي شيء. يعطي أصحابها لأنفسهم الحق في حرية مزعومة للعرض. إن مشكلة هذه الحرية في العرض هي أنها مفروضة، إنها تتجسد بالقوة: وتلك خاصية جدار الفايسبوك مثلاً، فقد نرى ما لا نسعى إلى رؤيته.

ولكن إذا كان عرض كل شيء ممكن من الناحية المادية، فهل يُعتبر هذا حرية؟ الأمر ليس كذلك البتة، ويجب أن نسجل من جهة، أن الذي يعرض هذا النوع من السيلفي الوقح لا يدرك دائماً مضمون فعله - فالكثير من الشباب عبروا بعد ذلك عن ندمهم لكونهم نشروا هذه السيلفيات مع الذين لا مأوى لهم-. لا يتعلق الأمر إذن بفعل مقصود وحر؛ ومن جهة ثانية، فإن المتلقي، الذي تُفرض هذه الصورة على نظرته، لا يملك اختياراً. وبناء عليه، فإن "حرية العرض" لا علاقة لها بالحرية. وليس من السهل رسم حدود لحرية التعبير، ولكن بالمقابل هناك حدود للعرض والقابل للعرض: إنها تسمى العار. العار باعتباره آخر ملجأ للوعي الأخلاقي، بعد انتفاء ملكة الحكم.

أبعد من القابل للوصف، حدود القابل للعرض : وقع السيلفي.

لا تُشكل اللحظة التي يقوم فيها الموت (تاناتوس) بدوره الكبير سوى انتقال إلى الفعل الذي هو الانتحار. ما نسميه سيلفي الانتحار هو التعبير حقا عن هذه الغريزة لحظة تحققها.

الانتحار فعل مرضي، إنه تعبير عن يأس عميق. فالفرد وقد خرج عن طوره يكون فريسة غريزة جذرية كنا قد أشرنا إلى أنها تهدف إلى تهدئة الاستثارة بالعودة إلى حالة اللاعضوية. فكل سنة هناك أكثر من مليون شخص ينتحرون، أما محاولات الانتحار فتتراوح بين 10 و20 مليون حالة.

هناك "فلسفة للانتحار" تستوعب فكرة الموت بسهولة دون أن تمتدحه: إنها موجودة عند الرواقيين الذين جعلوا منه فعلاً معبراً عن الحرية (ولنشر مع ذلك إلى أن مقولة الموت كان لها تمثل آخر عند اليونان لا علاقة له بتمثلنا عنه). إن الانتحار شبيه مع ذلك بالاستسلام – أو عدم استسلام؟ انظر المثال الذي يقدمه جاك لاكان "المال مقابل الحياة"(*): لكي يستمر المرء في الحياة يجب أن يفقد جزءاً من نفسه، إنه القبول بـ"حياة ناقصة"، لقد تم الاختيار.

(*) la bourse ou la vie "المال مقابل الحياة": تعود العبارة إلى القرون الوسطى حيث كان قطاع الطرق يخيرون ضحاياهم بين المال أو الحياة. وقد استعادها لاكان ليبين ما يمكن أن تخسره الذات وما يمكن أن تربحه في عمليات الاستلاب: فإذا اخترت "المال" كله، سأفقد الحياة، وإذا اخترت "الحياة" كلها سأفقد المال. والحاصل أن الاختيار الثاني يحفظ للذات حياتها، حتى وهي تخسر جزءا منها (المترجم).

وبالمثل هل يجب أن نميز بين "الرغبة في الموت" وبين "الرغبة في عدم الحياة": في الحالة الأولى أسير نحو الموت وأكون مرحا؛ أما في الحالة الثانية، فإنني أتخلى عن الحياة وأكون سلبيا. وفي الحالتين معاً هناك قضية الإرادة، كما يؤكد ذلك شوبنهاور، الذي يعتبر العالم ناقصاً، بل أكثر من ذلك "إن نفي الإرادة في الحياة لا يستدعي أبدا تدمير مادة، بل فقط فعل اللاإرادة: فالذي كان إلى حد الآن يريد، لم يعد راغباً في ذلك". فهل سنتيه بين عالمين كما لو أن الإرادة تفقد تنفسها، فهي عرضة لتناحر بين الإرادة وعدمها؟ إنه إحساس لا يطاق يدفع البعض إلى الفعل.

والحال أن الانتقال إلى الفعل يمكن أن يكون "معديا"، كما كانت عليه الحالة التي أعقبت نشر رواية غوتيه "آلام الشاب فيرثر (1774) الذي كان سبباً في كل أوروبا في وقوع موجة من الانتحارات يمكن أن نطلق عليها، بتهكم قاسي، "انتحارات رومنسية"- "وقع فيرثر". وقد قدم السوسيولوجي الأمريكي دافيد فيليبس David Philipps دراسة عن ظاهرة "انتحار محاكاتي": ولاحظ سنة 1982 تزايد عدد حالات الانتحار بعد نشر الصحف حالة انتحار بعينها، ويقدم الملاحظة ذاتها: لقد تزايد عدد حالات الانتحار سبعة أيام من نشر حالة انتحار تناولتها القناة التلفزية هذه المرة. وبقدر ما كان الترويج الصحفي للحادث مكثفاً، كان عدد حالات الانتحار كبيراً. وخلص إلى وجود علاقة وطيدة بين الاثنين.

ويمكن تصور التأثير الذي كان من الممكن أن يكون لـــ "وقع

فيرثر" في زمن الترويج الإعلامي وتعدد الشاشات. وقد يسهم السيلفي في تغذية هذه الدينامية المرضية.

وقديماً كان الشخص إذا صمم على الانتحار يترك وراءه كلمة قبل أن يُقْدم على ذلك. أما الآن، فإنه يتحدث عن نيته في الموت في تويتر أو فايسبوك. لقد أصبح الإعلان عن الانتحار في الشبكات الاجتماعية مع الأسف عادياً. فلم تعد من اختصاص بعض المبحرين الذين يشكون من العزلة. فقد أطلقت المغنية الإيرلندية سينيد أو كونور في 29 نوفمبر 2015 صرخة يأس في فايسبوك: "لقد تناولت جرعة زائدة من المخدرات، فلم يعد هناك من وسيلة أخرى للحصول على الاحترام. لست في منزلي، أنا في فندق في مكان ما في إيرلندا باسم مستعار (...) فإذا لم أنشر هذا، فإن أطفالي وعائلتي لن يعلموا بذلك أبداً. يمكن أن تمر أسابيع على موتي دون أن يعرفوا ذلك". وقد استطاعت الشرطة التدخل ونُقلت المغنية إلى المستشفى.

إن اليأس يُنشر اليوم في الشبكة. ولا أحد في منأى عن ذلك. ننشر في تويتر أو فايسبوك رسالة تعبر عن لامبالاتنا شبيهة بالقنينة التي تُلقى في البحر، ثم نقتل أنفسنا. إنها إدانة للخزي والعار، أكثر مما هي إدانة لعالم يتميز بغياب الوعي وحقيقة الآخر. كما لو أن الشبكات الاجتماعية أصبحت هي الغيرية الوحيدة القادرة على سماع صرخاتنا الصامتة، وهي وحدها التي تعطينا الأمل في

مد رابط مع الواقع الذي لا يمكـن مع ذلك بطبيعته أن يكون سوى "مفتعل" ووهمي. وهذا ما يقوي الإحساس باليأس والتخلي والعزلة.

بطبيعة الحال لا ننتحر "بسبب" سيلفي. ومع ذلك، فإن البحث عن "أفضل سيلفي" قد قاد نحو الموت سنة 2014 شاباً بريطانياً في التاسعة عشرة من عمره وهو داني باومان. لقد كان يقضي كل أيامه في التقاط سيلفيات إلى درجة أنه انقطع عن الدراسة، وكان يلتقط ما يقارب 200 سيلفي يومياً. وفقد في ستة أشهر 12 كيلو من وزنه: "كنت أسعى دائماً إلى التقاط أجمل سيلفي، وعندما أدركت أن الأمر مستحيل، رغبت في الموت. لقد فقدت أصدقائي ودراستي وصحتي، وفقدت تقريباً حياتي"، كما شرح ذلك لجريدة الميرور. وقد انتهي هذا الشاب في مصحة يعالـج من الإدمان التكنولوجي، وبسبب اضطرابات الهوس القهري *وبسبب الديسموفوفوبيا* (تشوهات سلبية عن صورة الذات).

من العزلة الافتراضية إلى افتراضية العزلة

إن العزلة هي تلك اللحظة التي ننتظر فيها شخصاً سيأتي ونحن نعرف أن لا أحد سيأتي. إن العزلة هي انتظار رسالة أو نداء، دون جدوى. العزلة هي أن ننظر من النافذة إلى الوجوه التي تشع في الشوارع بحثاً عن نظرة صديقة. هي أن نتصور سعادة الآخرين المصنوعة من التواطؤ والمشاركة والالتفات للوراء لكي

لا نجد سوى الصمت والفراغ. هو أن نلج فايسبوك وتويتر وإنستغرام ونبحث عن لايك ونترجى كلمة أو بداية حوار. هي البحث في الفضاء الافتراضي عما لا نجده في الواقع. هي أن نترجى خارج العقلاني أن هناك في مكان ما والآن شخص يختبئ في مكان ما من الحياة موجود من أجلنا ولنا. إن العزلة هي أمل مهدد بالخيبة في كل لحظة.

إن العزلة هي الصمت الذي لا يكسره أحد، وهي مرور الساعات، هي الساعات نفسها. وتمر الأيام هي الأيام ذاتها. وتمر الحياة كما تتآكل الأحلام. وتمر الحياة في صمت. إنها تلك اليد التي نترجاها، تلك التي تذكرنا أنها تداعبنا عندما تلمسنا وتشعرنا أننا في جسد حي. هي تلك النظرة التي نبحث عنها وتحمل داخلها وعد المشاركة. ساعة، حياة. هي ذلك الفم الذي يصدر منه صوت حار وهادئ ورطب وينتزعنا من العدم كما تفعل المداعبة وتقذف بنا إلى إنسانية الإنسان الحي. هي تلك الثقة التي تجعلنا نحتضن يقينا بأننا لن نكون أبدا وحدنا. إن العزلة هي غرق. إنها منفى. إن العزلة هي التخلي عن العالم ضمن خفقات رموش. إنها تفاوت واع بين الواقعي والافتراضي في استيهاماتنا وآمالنا.

إن العزلة هي في العمق جزء مما نتج عن الثورة الرقمية، وتغيرات الإبدالات التي واكبتها. وهناك الكثير من الكتب والمقالات التي تصف مفارقة مجتمع مفرط في التواصل، ولكنه ينتج في الوقت ذاته العزلة. إننا نستنكر أن نرى عجوزاً وحيداً في منزله

(كان من الضروري انتظار موجة الحر التي عرفتها فرنسا سنة 2003 لكي نتذكر أن لنا أجداداً ونتذكر مسؤوليتنا تجاههم). ونستنكر أيضاً أن نرى الكثير من الشباب يبحثون عن "نصفهم الثاني" في النيت. ونستنكر حالات الطلاق وحالات العائلات التي فُرض عليها التعايش مع وضعها الجديد، ونستنكر أيضاً أن لا أحد يفهمنا أو يسمعنا في العمل والعائلة وفي علاقتنا مع الآخر... إننا نُدين مجتمعاً مغرقاً في فرديته، أو ما فوق الفردية. فكيف يمكن للمرء، استناداً إلى هذا، ألا ينتهي وحيداً ونحن نحيا داخل المجتمع بيقين وجبروت فرد فائق؟

ولكن قد يكون من الأفضل أن نتوقف عن الإدانة والاستنكار، وأن نقبل المافوق فردية ونفهمها في أصولها.

تتميز ما فوق الفردية (الفردية الفائقة) باعتقادها في جبروت الفرد، وهو اعتقاد يقود هذا الفرد إلى الانفصال عن الآخرين. إن ما فوق الفردية هو تأكيد لـــ"أنا مطلقة" تعودت على ألا تسمع سوى سراب أناها. إنها تتمتع بحرية وهمية تعتقد داخلها أن "أنا أريد"، تعني أستطيع (بمعنى "أملك القوة لكي أقوم بما أريد"). إن الفرد الفائق مقتنع أنه على حق، ومقتنع أنه ليس في حاجة إلى أي أحد لكي يعرف، ومتأكد ألا شيء يمكن أن يقوم مقام إرادته. إن الفرد الفائق سجين أوهام هي التي تدفعه إلى العزلة عن الآخرين وهي التي تُبقي عليه حيا.

ويجب ألا ننسى أن القيام بسيلفي معناه أيضاً أن نلتقط لأنفسنا

صورة كما لو أننا وحدنا، كما لو أن لا أحد معنا يمكن أن يقوم هو بالتقاطها. وبذلك فهو فعل يُعبر عن العزلة. علينا قبل أن ندين العزلة، وهي شر أكبر مما يبدو عليه في الظاهر، أن ندرك ونتأكد أولا أن الفردية الفائقة ليست سوى نتيجة للتحولات الجذرية التي لحقت الذاتية المرتبطة بالمجتمع الرقمي والبحث عن وسيلة لاستعادة ذاتية الفرد، أي أن نمنحه موقع الذات داخل المجتمع، وهو أمر يقتضي إدماج الافتراضي في الواقعي.

تحيل "الفردية" في أصولها على ما هو "مستقل وغير قابل للتجزيء". وبذلك يكون الفرد بطبيعته تلك، ميالاً إلى العزلة، ويكون الاعتراف بهيمنة الفرد معناه إخراجه من حقل الجماعي. ولكن، وبينما كان المجتمع يتشكل سابقاً من مجموع الأفراد، فإن خاصية الفردية الفائقة هي أنها لا تصنع مجتمعاً، لأن كل فرد يشعر-يتوهم- أن له سلطة مطلقة على نفسه وعلى العالم. لقد أجهزت إرادة الفردية الفائقة على الإرادة العامة.

فهل نحن في حاجة إلى التذكير أن وجودنا رهين بوجود الآخرين؟ يتعلق الأمر ببداهة قديمة ولكن ليست تلقائية كما كانت قديما. إن ديمقراطيتنا مريضة بفرديتها الفائقة، وهو أمر يُترجم من خلال وجود فراغ سياسي، إن مجتمعنا مريض بفرديته الفائقة، وهو ما يعبر عنه الإحساس العميق بالعزلة؛ ففي داخلنا مريض بالفردية الفائقة، وهو ما يتجسد في التخلص من الذاتية، ويكون السيلفي داخلها هو الوجه الرمزي فيها.

والحال أن القيام بسيلفيات هو أيضاً طريقة في استعادة الذاتية، أي العودة إلى ذاتنا، إلى أنانا... ولكن إرساله إلى الآخر في الشبكات الاجتماعية الذي لا وجه ولا جوهر مادي له شبيه بمحاولة عبثية. لا تصل الرسالة بشكل سليم. فعندما نكون في حاجة إلى يد ممدودة، بلحمها وحياتها، فإننا لا نحصل سوى على لايكات افتراضية لا تقوم سوى بتأكيد عزلتنا الواقعية.

ولكن هناك ما هو أفظع من رد عزلة الذات المافوق حداثية إلى الواقع وإلى ذاتها: هناك الموت.

النجاة من الموت الرقمي

لقد أشرنا إلى تلك اللحظة التي يصبح فيها وجه الآخر لا يُطاق، ويكفي أن نغلق الآلة لكي يختفي. ففي الفايسبوك مثلاً عندما يصبح شخص ثقيلاً بتعليقاته، ولا نرغب في ألا يكون ضمن "أصدقائنا" نقوم بإقصائه. بالتأكيد ليس الآخر بالمعنى الحرفي هو الذي سيختفي، بل صورته، أناه الافتراضية. إن هذا العنف، الذي تشجع عليه البساطة التي نستطيع من خلالها "قتل" غيرية افتراضية، هو إدانة لهذا النوع من العلاقة مع الآخر.

وهذا الفعل لا يخلو من عنف هو الآخر خاصة عند من يكون ضحيته. لم يكن ذلك الإقصاء متوقعاً، لقد وُضع أمام الأمر الواقع: لقد حُذف من سجل الأصدقاء دون سبب مفهوم. ها هو مدعو إلى دفن افتراضي. ستساوره الشكوك: لماذا؟ ويصل إلى

النتيجة التالية: "إذن إنه لا يحبني أو لا تحبني؟" فعندما يموت المرء رقمياً في نظر الآخر لن يبقى هناك سوى الواقع (ويصبح الواقع وقد فُصل منه جزؤه الافتراضي بلا طعم ولا قيمة: هل فكرتم في ما ستكون عليه حياتكم إذا اختفى الأنترنيت). إن الموت الرقمي أفظع من مجرد مبدأ للواقع.

ولكن عصر الافتراضي خلخل أيضاً علاقتنا مع الموت. وقد كانت الألعاب الإلكترونية هي التي مدتنا بإمكانية القتل والانبعاث، أو أن نحيا حيوات متعددة. وقد لاحظ فيليب جونتيـي Philippe Gentil رئيس مؤسسة روك إكليرك: "إنها المرة الأولى التي يتوفر فيها الإنسان على هذه الإمكانية التي لم يسبق أن عرفها أبدا في حياته. يتعلق الأمر بأن يعيش بطريقة واقعية تدميره الذاتي أو اختفاءه، وموته الخاص، ويجد بعد ذلك مباشرة القدرة العجيبة على البعث والعودة إلى الحياة. فكل فرد يعيش هذه الإمكانية بطريقته، ولكن النشوة تكون واقعية لأن الألعاب هي واقعية أيضاً"[1]. لقد أصبح الفصل صعبا بين الافتراضي والواقعي.

ولكن هناك نقطة ستظل ثابتة، في الافتراضي أو الواقعي على حد سواء: ستظل العلاقة مع الموت عنفاً ضد الذات. فقد تختفي، في شكل لعب مباشر، غايات أخرى غير تلك الخاصة "باللعب

---

(1) La mort dans les jeux vidéo, études sur la mort n 139 l'Esprit du temps 2011,p.176

الحربي"، كما يفعل الأطفال في كل الأجيال. ويتذكر عالم النفس سيرج تيسرون أن "مراهقاً كان يتحايل دائماً لكي يجعل بديله في وضعيات يموت فيها بشكل بشع. والواقع أن هذا المراهق كان يضع شخصيته في خطر لكي يراها تموت"[1]. إنه كان يحقق، بنمط افتراضي، موته الخاص من خلال التماهي مع بديله. ولم يكن هناك في سلوك هذا المراهق ما يوحي برغبته في الانتحار، كما يلاحظ ذلك سيرج تيسرون. ولكن طريقته في اللعب هي التي مكنت من الكشف عن خطر من هذا النوع: لقد تكلم بديله، أناه الافتراضية، مكانه.

وهذا دليل على أنه من السهل الانبعاث في الافتراضي عوض الموت فيه. نقرة واحدة تكفي لذلك. بل إن الافتراضي حقق معجزة: هي الخلود. فإذا كان من الممكن الموت واقعياً، فإنه يصبح من الصعب قتل الأنا الافتراضية نهائيا. وبسخرية لاذعة نصل إلى ما هو أخطر. مثلاً عندما يموت فعلياً صاحب المدونة، فإنه يأخذ معه قنه السري، كما تلاحظ ذلك آن بيرغ Anne Berg: "من الطبيعي أن مدونا ميتا لا يمكن أن يضع حدا لمدونته، ولا أن يستعيد مضمون النصوص والصور"[2]. ستظل المدونة معلقة.

---

(1) le risque de la mort virtuelle, Les jeux vidéo, Topique n 107 l'esprit des temps 2009 p.248

(2) http://anneelisa.wordpress.com/2009/04/29/la-mort-virtuelle-lidentite-post-mortem-le-business-des-larmzs/

ستستمر المدونة والبديل، أي الأنا الافتراضية للمدون، في الحياة بعد موته. وتواصل آن بيرغ: "ستظل المدونة يتيمة، مفتوحة كل حالات التحري، وستُنهب كل المعطيات الشخصية التي وضعها فيها." ونصل إلى وضعيات قصوى حين يمتزج الواقعي بالافتراضي "ويُحكم على المدونة أن تظل تائهة في الشبكة مفتوحة على كل الاحتمالات، بل قد تُضاف إليها تعليقات، فمن المحتمل ألا يعلم أي قارئ، أو يعلم بذلك القليل من القراء، بموت صاحب المدونة"[1].

والأمر يصدق على بروفايل شخص ما اختفى من الفايسبوك. فهنا يصبح الأمر مأساوياً عندما يقترح عليك فايسبوك صداقة شخص ميت.

وهكذا، فعندما تختفي الأنا الواقعية، فإن الأنا الافتراضية ستظل حية. فإذا كان وجود الأبناء قديما يعطي للمرء انطباعاً أن جزءاً من الذات سيستمر في الحياة بعد موت الأب، فمن الممكن غداً أن تكون البدائل التي خلقناها هي من سيمثل هذا الجزء. فالاستمرار في الحياة بفضل الافتراضي سيكون مستقبلاً اختياراً. بل قد يكون نشاطاً مربحاً، وتشير اللجنة الوطنية للمعلوميات والحرية (CNIL): "وهكذا هناك الكثير من المواقع التي تقترح على الشخص ضمان استمراره في الحياة بعد موته، كأن تجعل من مثواه الأخير في الشبكة مرئياً،

(1) نفسه

أن تقترح عليه قبرا افتراضيا، وتنظم وصية رقمية أو توصي بتدبير الهويـات الرقمية بعد الموت"[1]. لقد كانت اللجنة تعبر عن قلقها على المعطيات الخاصة والحريات الفردية، واهتمت بطبيعة الحال "بالموت الرقمي" وبمصير معطياتنا الرقمية بعد الموت: "كيف يمكن المصالحة بين "النسيان الرقمي" وبين إمكانية الخلود الرقمي التي تمنحها الحياة في الشبكة؟ ففي سنين قليلة آتية سيكون لأغلبية الأشخاص الذين ماتوا هوية رقمية بعد الموت"[2].

فماذا يقول القانون؟ "لا يشير القانون إلى إمكانية نقل أملاك الهالك إلى ورثته: فلا يمكن للوريث إذن، استناداً إلى أسس قوانين المعلوميات والحريات، أن يطلع على معطيات المرحوم. ومع ذلك، فإن القانون يأذن للورثة القيام بالإجراءات من أجل تحيين المعطيات الخاصة بالهالك (تسجيل الموت مثلاً)[3]. ولكن هناك الكثير من الأسئلة لا جواب عنها: "فضمن أي شروط يمكن للورثة استعادة معطيات الهالك؟ فإذا لم يكن هناك أي شيء عن الشروط العامة لاستعمال المواقع، فمن هم الورثة الذين يحق لهم المطالبة بتحيين معطيات الهالك أو حذفها؟ "وكيف يمكن حل الخلافات بين الورثة الذين لا يملكون التصور نفسه لإرادة الميت بعد موته

---

(1) http://www.cnil.fr/linstitution/actualite/article/mort-numerique-ou-eternite-virtuelelle-que-deviennent-vos-donnees-apres-la-mort, octobre 2014

(2) نفسه

(3) نفسه

(إذا كان وريث يود الاطلاع على المعطيات ويرغب آخر في إلغائها)[1].

يجب أن يخضع "الحق في النسيان" أو الحق في "حركية المعطيات" لتقنين أوروبي... وفي انتظار ذلك، قامت بعض المواقع من مثل غوغل أو فايسبوك بابتكار وظائف جديدة قد تكون فاقدة لكل لباقة من قبيل: "إدارة الحياة الرقمية بعد الموت". وقد كان المبدأ عندها بسيطا: بعد أشهر بدون استعمال (مدة قابلة للبرمجة)، سيعتبر الحساب متوقفا، وحسب اختيارك، في أن يتم إتلاف المعطيات أو توضع تحت تصرف "ورثة"، مع رسالة محررة بشكل سابق تقول مثلاً: "إذا تلقيت هذه الرسالة فمعناه أنني مت، وتستطيع من خلال هذا الرابط تحميل مضمون بريدي الإلكتروني ...".

سيصبح تنظيم مراسيم العزاء على الشبكات الاجتماعية مشكلة حقيقية. ويحكي الصحفي غورفان كريستنادجا Gurvan Kristanadjaja في مقال نشر في ليبيراسيون ما يلي: "إشارة هاتفية ترن، في صباح ما عند الاستيقاظ، كما لو أنها عودة إلى الوراء. العينان شبه مغمضتين، يرن هاتفك ويخبرك فايسبوك بعيد ميلاد قريب. مع فارق بسيط هو أن قريبك هذا توفي"[2]. ويشرح ذلك بقوله: سيكون الأموات في الفايسبوك أكثر من الأحياء: إنها صورة أكثر

(1) حسب cnil op cit

(2) GurvanKristanadjaja, http://www.liberation.fr/apps/2015/08/facebook/chapitre1 Libération aout 2015

سوداوية من تلك الصور الصامتة التي ستستمر في الواقع الافتراضي. وعندما يدعونا فايسبوك إلى الاطلاع على بروفايل شخص ميت كيف يمكن أن نتجنب تصفح الصور، وأن نعرف ما كان يضحكه أو يبكيه، وما كان يشكل جزءا من هويته؟ ويضيف الصحفي: "تقترح عليك الشبكة الاجتماعية الموجهة لاحتضان الأحياء، إلى الاطلاع على بروفايل الشخص الذي مات للاحتفاء به. وهو ما تقوم به حدسياً. وفي كل مرة سيكون هناك انهيار عابر. ستقضي نصف ساعة وأنت تتصفح الصور. إنها سلسلة من الذكريات تعود إلى الزمن القديم عندما كنتما تعيشان بلا مبالاة". يتخذ الأنترنيت هنا شكل "آخرة افتراضية"، بزمان وفضاء غير قابلين للتحديد، لا وجود لمادية ملموسة أو رقمية. وتصبح الشبكات الاجتماعية ما يشبه مكانا للحج أو الاحتفاء، إنها ستصبح "ضريحا رقميا"[1].

وقد أخذ النقاش حول هذا الموضوع أبعاداً كبيرة كان له صدى في الشبكات الاجتماعية. "ففي سنة 2014 يَسَّروا على الناس القيام بالإجراءات الخاصة بإتلاف حساب الشخص المتوفى، إذا رغب الأقارب في ذلك. وتصوروا بعد ذلك أن الأقارب يمكن أن يحولوا البروفايل إلى "احتفاء"[2]، كما يذكر بذلك هذا الصحفي. ولكن، وبشكل مفارق، كان الأمر يتعلق بالإبقاء على المنصة، لأن الأصدقاء مدعوون لتقاسم الذكريات مع الهالك، وبذلك طرحت قضية "إرث الحساب" مع كل ما يحتويه من معلومات شخصية وهوياتية.

---

(1) نفسه

(2) نفسه

فما بين محاولة الوصول إلى الخلود الرقمي وبين محاولة حماية الحياة الخاصة بعد الموت، لم يعد سهلاً إيجاد توازن. ويمكن أن نسجل أنه إذا كان من الصعب تناول قضية الموت في الواقع، فإن الأمر أصعب مع الموت الرقمي.

إن قيام المرء بسيلفيات ونشرها، هو طريقة أيضاً في فرض هويتـه وحضـوره في الشبكة، خارج كل واقع، وترك أثر دال على مروره في الافتراضي. يتعلق الأمر أيضاً بإعطاء سُـمْك للأنا الافتراضية التي ستتمتع بحياة وموت متكررين طول العمر غير قابلين للتحديد. إنها طريقة في تحقيق استيهام قديم عند الإنسانية هو الخلود، وتلك كانت ميزة الآلهة وحدها.

لقد غير ميلاد الفوتوغرافيا، في عصر الملكة فيكتوريا، في المملكة المتحدة، من سلوك العائلات وخلخل عاداتهم. لقد ازدهرت تقاليد جديدة: الصورة بعد الموت. التقاط صورة لمجموع أفراد العائلة وهم يحيطون بالشخص الميت. ويمكن أن نلاحظ في هذه الصور وجود طفل ميت مسجى ويحيط به إخوته وأخواته، أو يكون في أحضان أمه العينان مفتوحتان أو مسبلتان، أو يكون هناك أشخاص موتى وقد حوفظ عليهم واقفين بطريقة تجعلهم يواجهون الكاميرا وحدهم أو بجانب قريب. لقد كان لهذه الصور قيمة شهادة على الحياة. إن هذه الصور مزعجة، ولكنها أصبحت تتمتع مع الوقت، من خلال الإخراج، بطابع جمالي. فهل يمكن النظر للسيلفيات أيضاً كما لو أنها فعلاً "جماليا"؟

الفصل السابع
ثورة جمالية
من المرئي إلى الرائي

لقد كان موضوع الجماليات عند الفنان شارل لالو Charles Lalo "هو الجمال الفني، ويُعتبر الحكم على الجمال الطبيعي فيه انعكاساً مستعاراً". وهو ما يعني أن الجمال الطبيعي لا يصبح "جمالياً" إلا عندما نراه مجسدا في الفن.

ألا يصدق هذا الأمر على السيلفي أيضاً؟ هل من الممكن أن نضعه في نفس مستوى البورتريه الذاتي التصويري، ونجعل منه تعبيراً جمالياً تتجاوز التقنية الفنية فيه النموذج الواقعي؟ فعندما نلاحظ وجود رتوشات مضافة إلى الصورة الذاتية (أحيانا يصبح من الصعب التعرف على النموذج الواقعي)، فإننا لا يمكن إثارة هذه القضية. لقد أصبحت السيلفيات الآن تُعرض في المتاحف والأروقة. فهل يمكن تصنيف التقاط سيلفي ضمن الفن؟

الذات والجميل والعالم

يقال أحياناً علينا أن نعيد إلى العالم سحره، ونكشف عن

الرائع فيه وإعادة الصلة مع الرغبة في الإيمان والحب. هذا صحيح، ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟ قد تتحقق هذه الرغبة عبر استعادة معنى الجمال، وبشكل أوسع الجماليات.

إن الفكرة ليست جديدة، فقد جعل أفلاطون قديماً من "الجميل" إحدى القيم الأساسية في كل حياة إنسانية إلى جانب الحقيقي والجيد. فبالنسبة لهذا الفيلسوف هناك مجموعة كبيرة من الأشياء الجميلة، ولكنها ليست كذلك في ذاتها: فما يجعل منها جميلة هو الجمال في ذاته الذي لا نستطيع الإمساك به إلا إذا كنا قد تعلمنا منذ الصغر كيف نجعل الروح تنفتح عليه. ولن يكون الجمال، عشرينا قرنا بعد ذلك عند دافيد هيوم: "خاصية ملازمة للأشياء"، بل هو كذلك من خلال موقعه في "ذهن الذي يتأمله". وكيفما كان التعريف الذي يُعطى لهذه المقولة، فإن جعل الجمال يتفتح يقتضي أن تكون النظرة مستعدة للإمساك به. والحال أن نظرتنا، الخاضعة لسيل من الصور التي لا تنتهي، تجد صعوبة في الإحساس بانفعال جمالي ما.

ومع ذلك، يمكن النظر إلى هذه القضية من زاوية أخرى: هل يمكن للسيلفي أن يندرج هو أيضاً ضمن البحث عن الجميل؟ من الممكن أن ننظر إليه باعتباره تعبيراً فنياً. لقد أصبح الإنسان في عصر النهضة، مع الإنسية، وهي اللحظة التي أُعلن فيها عن ميلاد مفهوم الذات، هو جهة النظر التي يتمحور حولها التمثيل: والشاهد على ذلك ظهور منظور جديد في الفن التشكيلي لا ينطلق من

جهة النظر الإلهية. "لقد كان تمثيل العالم، الكائنات والأشياء والطبيعة، يتم انطلاقا من العين الإنسانية (...) واستناداً إلى ذلك، أصبح العالم يحضر باعتباره مسرحاً أمام العين التي تتأمله[1]. وضمن هذا التمركز الإنسي، الذي كان يتسلل إلى التمركز على الذات، بدأ الإنسان يبتعد عن صورة الله الوصي، ولن يكون مخلوقا من الخالق، لكي يصل إلى الوعي بالذات وباختيارها الحر.

في هذا السياق، وفي اللحظة التي تولد فيها الذات مفهوميا، يصبح البورتريه شيئاً فشيئاً أحد الثيمات المركزية للتمثيل التصويري. يسعى الفنان في هذا التمرين إلى إعادة إنتاج نظير مطلق، ولكنه لا ينجح في مسعاه هذا: فبقدر ما يقترب من ذلك ينفلت التشابه من بين يديه. فلا يمكن الإمساك بالوجه، من خلال صفاته، فهو يعبر من الداخل والخارج عن التوتر القائم بين الجوهر والظاهر.

وفي هذا السياق أيضاً ستظهر البورتريهات الأولى: فليس هناك من البورتريه إلى البورتريه الذاتي سوى خطوة، هي تلك التي تقود إلى البحث عن الذات في مداها الأوسع، وضمن تساؤل يتميز بالنزاهة دائماً: من أنا؟ فمن بين البورتريهات الذاتية الأولى كان هناك بورتريه جان فان إيك Jean Van Eyke "الرجل ذو القبعة الحمراء"، وكان ذلك في سنة 1433. وكان ألبريخت دورير Albrecht Durer هو أحد أكبر المتمرسين في هذا النوع،

---

(1) Pierre Auregan , Les figures du moi et la question du sujet depuis la renaissance Ellipses 1998 p.142

فقد رسم نفسه وهو ما يزال في الثالثة عشرة من عمره، وقام بعد ذلك بأربع محاولات إلى أن وصل إلى البورتريه الذاتي الشهير: أوتوبورتريه الفرو (1500). وبالموازاة مع ذلك ستظهر أولى الاستعمالات لكلمة subjectus، بمعنى الكائن المفكر في كتاب liber de sapienté (كتاب الحكيم) سنة 1510 لصاحبه شارل دو بوفيل charles De Bovelles: وتزامن ظهور البورتريهات في الفن التشكيلي مع ظهور مقولة "الذات" في الفلسفة. لقد كانت الفلسفة والفن يحملان التساؤل نفسه: فقد استعملا كلاهما مقولة الذات، وكلاهما تساءلا عن النظرة الداخلية والخارجية التي يحملها الإنسان عن نفسه.

وسيكون السيلفي، الذي تزامن مع ظهور الأنا الافتراضية، هو رد على البورتريه الذاتي الذي خرج إلى النور مع ميلاد الذات. وقد كتب غوردن سيلفيريا في مجلة أكاديمية الفن في جامعة سان فراسيسكو مقالاً يحمل العنوان التالي: "السيلفي مقابل سليفي- بورتريه"[1] يبرهن فيه أن الأول ينحدر مباشرة من الثاني: فان أيك ينعكس في بورتريه الزوجان أرنولفيني، أو فاسكيس يتسلل إلى بورتريه العائلة الملكية الإسبانية، لقد كانت هذه النماذج تمثل الريادة في هذا النوع. وهو كلام يوضحه أحد تلامذته، ديلان فيرمول، الذي حول البورتريه إلى سيلفي لفان غوغ. وهو المصير الذي عرفته لوحات بورتريهات شهيرة، من مثل البورتريه الذاتي

---

(1) http://academyartunews.com/newspaper/201504/selfie_vs_self-port.html

لرامبرانت أو الجوكندا الشهيرة التي مُثلت بفم يتخذ شكل بطة.

فهل لهذا علاقة مع الإحساس الجمالي؟ يحق لنا في هذه الحالة أن نطلب من السيلفي مدنا بانفعال ما. انفعال شبيه بذاك الذي نستشعره ونحن نستمع إلى سمفونية بيتهوفن، أو إلى القوة المزلزلة لكونسيرتو راشمانينوف، أو نستمع للحن حر لشوبير، أو نستمتع برهافة مرحة في ميلوديا ساتي، أو شبيهة بصرخة مونش التي تحركنا من الداخل، يتم ذلك فقط من خلال خربشات أولية بقلم الرصاص لجيوكوميتي، أو لوحة "الوجودية" لباكون الذي يُعَد عمله كله انفعالاً وُضع في الريشة.

ومع ذلك، فإن الفن لا يرتبط دائماً بإحساس جمالي. وتُعد Fontaine، وهي مِبْولة مقلوبة لمارسيل دوشان، التي عُرضت في المعرض الأول لاتحاد الفنانين المستقلين في نيويورك سنة 1917 مثالا رائعا على ذلك. والكثير من الدراسات التي أكدت "الأفعال التصويرية" من مثل أعمال كاسيمير ماليفيتش مؤلف "مربع أسود على خلفية بيضاء" (1915)، أو أيضاً "مربع أبيض على خلفية بيضاء" (1918)، أكدت كلها تغيراً جذرياً في التعريف التقليدي للفن الحامل لانفعال.

يبدو أن "السيلفي/فن" يندرج ضمن هذه الدينامية: إنه لا يسعى بالضرورة، كما يمكن ملاحظة ذلك، إلى إنتاج "الجميل"، بـل يـروم إدانـة رؤيـة للواقـع، أو مقاربة لصورة الذات، ويسعى

إلى أن "يجعل مرئيا"، بالمعنى الذي يعطيه ميرلو بونتي[1] لهذه الكلمة، فهو لا يجعل من اللامرئي نقيضاً للمرئي بل يضعه في عمقه. إنه يفعل ذلك ضمن سياق تكون الصورة قد اكتسبت فيه وضعاً مميزاً.

تفاهة الصورة

"تحتل ثقافة الصورة في الحياة اليومية موقعا لم تعرفه أبدا في ما مضى؛ خاصة وأننا لا ننظر إليها من الزاوية نفسها"، بهذا يشرح الفيلسوف هنري مالديناي henri Maldiney في كتابه: "الفن، صاعقة الكينونة"، بعد أن حلل موقع الصورة ومعناها في تاريخ الفن. ويضيف في ما يشبه دق ناقوس: "لقد كانت قوة الصورة في المجتمعات البدائية تصنف ضمن الكينونة. أما في المجتمع المعاصر، فإن سلطتها تندرج ضمن العندية"[*]. ذلك أن الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون يقيمون جميعهم علاقة "توسطية" بين الإنسان والآخرين، علاقته مع الأشياء ومع ذاته"[2].

نحن نعاين بشكل سلبي، كما سبق أن قلنا، تحولا للرغبة إلى حاجة: إن الرغبة هي ما يعبر عنه وما يقال، أما الحاجة فتفرض

---

(1) maurice Merleau-Ponty , l'œil et l'esprit , Paris Gallimard 1960

(*) العندية هي ترجمة للفعل الفرنسي avoir وهو الفعل الذي يعبر عن الامتلاك (المترجم).

(2) Henri Maldinay : L'art l'éclair de l'être Paris Cerf, p.217

نفسها. فإذا كانت الرغبة تنفتح على المعنى، فإن الحاجة تقوم بتعطيله. وهذا أمر يصدق على الصورة المعاصرة التي فقدت وظيفتها الممكنة باعتبارها فضاء للرغبة، لكي تحولها إلى حاجة. إن الصورة الإشهارية دليل على ذلك: فالموضوع الواقعي يحضر فقط من خلال وجهه التمثيلي. "إننا نعاين في الشاشة تطور كائنات تحرر امتلاكها لنفسها ولرغبتها من كل مقاومة حقيقية. ففي هذه الصور يعيش المتفرج من خلال إسقاط رغبته...."[1]. وهكذا، إذا كانت الصورة المافوق حداثية تؤول، وقد حرمت من معناها، فإنها في المقابل تحتفظ بوظيفتها: إنها تحول الرغبة إلى حاجة. ومن خلال هذه الوظيفة تصبح لها منفعة كبيرة، واقعية واجتماعية.

إن "نفعية" الصورة المافوق حداثية تتناقض مع ذلك مع مقولة "العمل الفني" الذي يُعد، حرفيا، غير نفعي، فلا وظيفة له سوى ذاته.

والحال أن هذه اللانفعية لا تصدق على الصور السيلفية. ودون أن نشكك في القصد "الفني" المحتمل، يبدو أنه من الصعب أن نتصور السيلفي باعتباره "عملاً فنياً" بشكل تام، فمجرد عرضه لا يجعل منه عملاً فنياً.

فإذا كان من الضروري أن ننظر إليه بهذه الصفة، فإنه لا يدخل ضمن فئة المافوق الواقعي. لقد كان هذا التيار الذي ظهر في

(1) نفسه ص 218

السبعينيات تجسيداً لواقعية في الفن التشكيلي يتطابق مع الفوتوغرافيا (يقال له في الولايات المتحدة "الصورة الواقعية"). لقد كان ممثلوه، دافيد مورو David Mauro وجيرار شلوزر Gerard Schlosser وسيرج لوموند Serge Lemonde، يسعون إلى إعادة إنتاج صورة طبق الأصل للممثل، إلى درجة أن المتفرج قد يتساءل هل هو أمام صورة أم أمام تشكيل. لقد كانوا يستخدمون الصورة الفوتوغرافية كسند، ويدرجونـها بعد ذلك في اللوحة من خلال مسلاط خلفي (rétroprojecteur)، تفادياً لإثارة كل انفعال، ذلك أن المافوق الواقعي يسعى تحديداً إلى التخدير العاطفي، والحياد الانفعالي: الانعكاس المرآوي الذي لا يمكن ألا يستحضر مرآوية السيلفي. لم يكن هدفهم هو إدانة الواقعي، كانوا فقط يرومون تمثيله من خلال اللامبالاة المطلقة، نحن فعلاً بعيدون عن الانفعال الجمالي.

فبينما تبحث الصورة الفنية عن الابتعاد عن الواقعي، فإن السيلفي يقدم لنا مجموعة من المشاهد التي تنتمي إلى الحياة اليومية، فهو لا يستطيع التخلص من جزئية الواقع هاته حتى ولو أراد ذلك. والدليل ما يقدمه السيلفي الذي يقترحه تامبلر[*] tumblr dis magazine على أي شخص "يعرض" نفسه في النيت[1]- فهذا "الجدار" الذي يُستعمل كجدار للعرض هو شاشة وإطار للعرض في الوقت ذاته.

(*) تامبلر Tumblr هو منصة للمدونات الصغيرة ظهر سنة 2007 تساعد المستعمل على بعث نص أو صورة أو فيديو في الشبكة (المترجم).

(1) sur artselfie.com

السيلفي /فن : عندما تعرض السيلفيات نفسها

ومع ذلك، خصص متحف الفن المعاصر في سالسبورغ سنة 2015 للسيلفي عرضاً كانت الغاية منه هي الكشف عن طابعه اللعبي، ولكن أيضاً "الفني". ولم تكن الفكرة جديدة. فقد كان هناك معرض أطلق عليه "الأروقة الوطنية للسليفي" في لندن في أكتوبر 2013 دُعي إليه عشرون فناناً ليتحدثوا عن البورتريه الذاتي. وفي الفترة نفسها استقبل بينال الفن المعاصر في ليون العمل الأصلي لرجل كان يلتقط لنفسه صوراً وهو يتخلص من ملابسه في بهو المعرض، وكان هناك في مانشستر، في المتحف الإمبراطوري، فنانان يعرضان صوراً مركبة لتوني بلير وهو يلتقط لنفسه سيلفيا أمام حقل بترول عراقي تلتهمه النار - وهي صورة أثارت الكثير من الجدل، وهو ما جعل عرضها ناجحاً في الفن المعاصر حول الحرب - بل لقد رُحب بالسليفيات في المتاحف (ليس دائماً على كل حال): ففي ديسمبر 2013 في نيويورك كان زوار تنصيبات يايوي كوزوما مدعوين إلى التقاط صور لأنفسهم؛ وفي بيتسبورغ اقترح المتحف الذي كان مخصصاً لأندي وارهول - الذي تعد بورتريهاته الذاتية سيلفيات - على الزائرين أن يلتقطوا سيلفيات ويعرضونها مع هاشتاغ وارهلو سيلفي. وفي 22 يناير 2014 نظم مارك ديكسون وكاتر ثيم اليوم العالمي الأول، وكان مهدى إلى "السيلفي" في المتحف: كان على المبحرين في الأنترنيت أن يتقاسموا سيلفيات التُقطت في المتحف على تويتر باستعمال هاشتاغ-متحف

السيلفي. وقد شاركت فيه متاحف في العالم أجمع (فرنسا وروسيا وجنوب إفريقيا والولايات المتحدة). وفي الأخير، خُصِّص في مارس 2015 في مانيلا في الفيليبين، في "الفن في الجزيرة" جناح كامل للسيلفي، وقد كان متحفاً حقيقياً له.

ولم تتوقف الظاهرة عن التطور. ومع ذلك، فإن السيلفي لم يُصبح بعد شكلا فنيا معترفا به كونيا. والسبب في ذلك بسيط: الفرادة. فبينما يمكن لموضوع السيلفي أن يتضاعف إلى ما لا نهاية، فإن العمل الفني يظل نموذجاً فريداً - وهو أساس الاختلاف بين الصانع والفنان. وبهذا المعنى، فإن إنتاج سيلفي لا يضاهي إنتاج عمل فني، "لأنه يظل موضوعاً مرتبطاً بمادية الآلة وقابلاً للتوالد وقابلاً للاستعمال".

لذلك، لن يكون السيلفي في استعماله الحرفي (الفني) سوى حاصل تسويق، كما يشهد على ذلك "الإنجاز" الذي أطلقه ناشر فن على الأنترنيت في 15 أكتوبر 2015: "من أجل الاحتفال بالفن في العصر السيلفي نطلق مباراة فن السيلفي. تقاسموا سيلفياتكم الأكثر إبداعية وجربوا حظكم من أجل الحصول على 500 جنيه، وستكون هناك طبعة خاصة لنشر عملكم، وهناك جوائز رائعة من "مؤسسة الفن" و"الأروقة الوطنية للبورتريه"، ومن أجل المشاركة سيكون الأمر بسيطاً: يكفي أن تلتقطوا لأنفسكم صورا مع لوحة، وبعد ذلك تنشرون السيلفي في إنستغرام أو تويتر أو فايسبوك مصحوباً بـــ هاشتاغ artoftheselfiekingandmcgaw. لقد وُضع

السيلفي/فن ضمن منطق التجارة: 500 جنيه تُعطى كقسيمة شراء في الموقع... نحن ما زلنا بعيدين عن البورتريه الذاتي الجديد.

السيلفيات في شكل أفلام

فماذا سيكون شكل الابتكارات الآتية التي ستُحسن من فعالية السمارتفون في مادة الصورة- وما قد يصاحبها من اضطرابات تلحق الذات ؟ لقد أعلن ستيف جوبز قبل أن يغادرنا (ويغادر آبل) كما يفعل الأنبياء في هذه الأرض الافتراضية، بأنه لن يترك العالم بدون أي شيء، فقد توقع عشر سنوات أخرى من الابتكار التكنولوجي. وهذا سيطمئن أتباعه الذين ظلوا يلاحقون آخر مبتكراته.

فمع الأيفون 6 س أصبح من الممكن التقاط جيفات GIF[*]، تلك الصور التي تتحرك ثوان بعد التقاطها... فبينما يكون الفضاء آخذا في التحلل، تبدأ الصورة بالتحرك. إنها تصبح بالفعل أفلاما صغيرة، قصيرة جداً، إنها تلتقط لحظات محدودة. وهنا أيضاً سنندهش، لا بفعل الإمكانات التقنية المتزايدة (من المؤكد أن ستيف جوبز سيستمر في إلهامنا بعجائبه)، بل بفعل استعمالها للواقعي: إنه استعمال خرج عن مداره. فبالإمكان مقارنة الجيف،

(*) جيفات G I F بالإنجليزية *Graphics Interchange Format* حجم خاص بتبادل الصور الرقمية التي تستعمل في الويب، ويمكن من خلالها تحريك الصورة (المترجم).

الذي لم يصمم باعتباره عملاً فنياً، بل باعتباره "موضوعا" للواقعي- مع ما عبر عنه سيزان وهو يتحدث عن الفن الذي "يطمح إلى أن يجعل النشاط العضوي للإدراك أمراً مرئياً". لقد أصبح مضمون الصورة ثانوياً قياساً لـ"مضمون الإبداع": ما هو مودع في جيف هو الحركة. ويعبر هذا الجيف عن تكثيف للفضاء والزمان في لقطة واحدة وفي صورة واحدة: موضوع هجين -ليس صورة بالكامل، وليس فيلما فعليا- إنه يعبر في الوقت ذاته عن هيمنة المباشر الاتصالي والفضاء الأفقي، والكل يعود إلى الإدراك لا إلى التأويل.

ولقد حلل جيل دولوز، في كتابه "الصورة الحركة" الذي خصصه للسينما المعاصرة، الفاصل بين الصورة /الإدراك والصورة/ الفعل (رد الفعل) ضمن الكون الذي تمثله الصورة-الحركة: "تمدني الأشياء المدركة، من خلال هذا التسريب، بوجهها الاستعمالي ورد فعلي اللاحق، الذي أصبح فعلاً سيتعلم كيف يستعملها"[1]. فمنذ الآن ليس هناك فاصل، فالعالم يأتي إلى وجه الذات. سنتجاوز مقولة الصورة باعتبارها أيدولونا(*)، لكي نقترب من الأيدولا(**)، صورة متعددة، العزيزة على أبيقور، التي تعني وقع الأغلفة الرقيقة التي تغطيها الذرات المنبعثة من صفح الأشياء والتي تجعلنا نراها

(1) L’image mouvement, Paris édition de Minuit 2010

(*) eidolon الأيدولون يعني حرفيا "أشباح الموتى". "فقد كان هذا "الأيدولون" القديم يدل على روح الميت التي تغادر الجسد في شكل ظل لا يمكن الإمساك به.

(**) eidola إيدولا.

وهي تتسرب إلى أعيننا. يصبح العالم المافوق حداثي، من خلال الصورة السيلفية إيدولا، تشظيا للواقعي الذي يتسرب إلى مقلتينا.

وهكذا، فإن السيلفي يغير من إدراكنا للواقع، كما يفعل ذلك الفعل التصويري المافوق واقعي، إنه لا يسعى إلى جعل الأشياء مرئية، إنه يخلق شروط الرؤية. ويُعد السيلفي-جيف عينا للواقع في المقام الأول. بعبارة أخرى، ليس الواقع هو الذي يلهم الآلة الفوتوغرافية، بل إن الآلة /صورة/ هاتف المتصلة هي التي تخلق الواقع وتستعيده من خلال الصورة. فليس عين الإنسان هي ما يكشف عن رؤيته للواقع، بل عين الكاميرا، التقنية التي تنظم الرؤية وتعيد خلق الواقع الذي يلازمها، هي التي تقوم بذلك. لقد انقلبت سيرورة الإبداع: ليس هناك موضوع، عمل وواقعان (واقع تجريبي وواقع يتم تمثيله في العمل)، بل صورة تجمع داخلها كل أشكال الواقع (الواقعي والافتراضي)، وكل الأزمنة (هنا والآن) من خلال تقليصها وردها إلى إطار هي ما يقترحه: صورة-فعل من خلال ثوان لا تحكي قصة ولا تسعى إلى استثارة انفعال، بل تفرض على الواقع قوانينها. إن السيلفي يعيد خلق الواقع.

السيلفي باعتباره خدعة

ما هو مزعج، مع ذلك، في العلاقة بين الفن والسيلفي هو مظهر الخدعة فيه. يريد السيلفي أن يجعل الواقعي مرئيا، ولكن ضمن عالم الافتراضي. وبالإضافة إلى ذلك يبث صورة مخصوصة للذات لا تسعى داخلها بالضرورة إلى أن تكون نزيهة، ولا أن

تقول "الحقيقة" حول الذات. هناك بالأحرى رغبة في تقديم الذات من خلال مظهر بعينه: قمامة، إنه طبيعي بشكل مزيف أو مصطنع. يحاول السيلفي القيام بعملية فنية حيث لا شيء هناك سوى خدعة الآخر من خلال جعله يرى واقعا هو الواقع الافتراضي.

ولنذكر أن الخدعة هي إعادة إنتاج قد تكون كلية للواقعي إلى حد استغفال المتفرج الذي لا يستطيع التمييز بينهما. ويُحكى أن جيوتو Giotto، وكان ما يزال شاباً، رسم ذبابة بالغة الشبه بالذبابة الحقيقية في ورشة معلمه، واعتقد هذا الأخير في حقيقتها فحاول مرات طردها. نحن هنا أمام إحدى مفارقات الجماليات الواقعية التي تجعل من الطبيعة نموذجا والفن نسخة منه.

تمتزج الحقيقة المفترضة للواقع في الخدعة، مع الوهم المفترض في العمل الفني. يتعلق الأمر بلعبة الحقيقة والكذب تمارسها المافوق واقعية. وحتى إذا كان دائماً من الصعب الحديث عن "حقيقة" في مجال الفن (الفن باعتباره حقيقة، كما هي القيمة المنطقية التي ينظر إليها باعتبارها حكما، في حين أن العمل الفني ليس حكما، لأنه ليس حقيقيا ولا مزيفا)، يمكن مع ذلك التساؤل عن القيمة الفنية للخدعة التي تريد أن "تخدع" المتفرج دون أن تستثير فيه أي انفعال.

وهذا ما يحدث الآن على الأقل. ذلك أن الخدعة تتطور بشكل كبير بفضل السيلفي خاصة. ففي مانيلا، في الفيليبين، التي تعتبر "العاصمة العالمية للسيلفي" حسب بحث قامت به مجلة تايم،

في الجزء الخاص بـ"الفن في الجزيرة" Art in island المخصص للسيلفي التفاعلي الذي سبق أن تحدثت عنه، أصبح من الممكن بناء عمل فني من التصوير الذاتي ثلاثي الأبعاد[1]: "ندخل"، حرفيا، في الشبكة الافتراضية ونثبت الصورة من خلال فوتوغرافيا. وهكذا، فإن العمل لا يتحقق كليا إلا من خلال حضور المتفرج، وتكون الفوتوغرافيا في الغالب سيلفي.

إنها طريقة لعبية بالكامل في الإسهام الذاتي في العمل. ويمكن أن نعتبر ذلك طريقة قصوى للحديث عن أنفسنا –عن أنانا- (الواقعية أو الرقمية)- يتعلق الأمر بعمل لا يختلف عن اللوحة، بل قد يكون أحسن منه. هذا مع العلم أن أمام الخدعة في زمن الافتراضي مستقبل كبير.

من الصورة إلى الأيقون: الوجه المقدس

سبق أن تحدثت عن الانتقال من الأيدولون إلى الأيقون، خاصة ما يتعلق بالتسويق الذاتي للأنا، وركزت على أهمية الوجه من زاوية رمزية؛ ولكن بالإمكان أيضاً التفكير لحظات في الوضع الجديد للأيقون الافتراضي للسيلفي: هل فرض نفسه كوثن جديد؟

---

(1) Guillaume Hamonic, http :://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2015/03/24/03015-20150324artfig00228-le-premier-musee-a-selfie-ouvre-a-manille.php

إن وضع الأيقون (eikon)(*) - في الفن الديني هو قضية أوسع من أن نتناولها هنا. ولكن ما يميز الفن الديني كونه يحمل داخله الطابع المقدس ويحاول التعبير عن التسامي. ويتميز أيضاً بالبحث عن العبادة.

ويمكن النظر إلى الفن باعتباره نوعاً من العبادة - حتى وإن وجب التذكير أن كل شكل من أشكال العبادة لا يكون الله موضوعاً لها يطلق عليها الوثنية. وهي طريقة لأن نمنحه بعدا إلهيا. وسننتهي بعبادة الإنسان من خلال الفن، وهذا يصدق أكثر على السيلفي. ها نحن نصل إلى مقولة ما يمكن أن يُصنف ضمن الأيقون. وكما يسجل ذلك أندري غونهير، فإن المعيار المعاصر الوحيد للأيقون هو "الوجهة الوسائطية". ويذكر أيضاً بأن السيلفي يُعد قيمة مركزية في عصرنا. وهكذا، قمنا بخلق شكل جديد من الأيقون هو "الأيقون الوسائطي" الذي فقد قدرته على التسامي وأصبح متعددا. يُكرس الأيقون الوسائطي والافتراضي، مثله في ذلك مثل الأيقونات الدينية، الوجه باعتباره رمزاً لفرادة وهوية، ولن يكون من غير المجدي التساؤل حول "التقديس" الذي تقتضيه عبادة الوجه الذي يروج له السيلفي.

فإذا كان هيغل قد تحدث عن "موت الفن"، ألا يحق لنا اليوم القول إننا نعيش "نهضة" خاصة بالفن الحديث والمعاصر خاصة عندما نربطه بالتكنولوجيات الجديدة.

(*) الأيقون eikon هو إنتاج وفي للمثل باحتفاظه على الحجم ولون الموضوع الأصلي، وبعد ذلك اتسع معناه لكي يشمل كل الرسومات الدينية في الكنائس (المترجم).

الفصل الثامن

ثورة إيتيقية
الأنا في كل بدائلها

تشير مرحلة السيلفي عند الذات إلى طريقة جديدة تخص وجودها في العالم في زمن الواقع الـــمَزيد بمضافاته الافتراضية. ولقد رأينا كيف أن كل الثورات (التكنولوجية والإنسانية، والثقافية، والجمالية، والاجتماعية) التي عرفها العالم أحدثت تحولات جذرية في الأنا. وقد رأينا أيضاً كيف أن الذات التي شُكك فيها مع اكتشاف اللاشعور، أصبحت من جديد موضع تساؤل: علينا ابتداء من الآن أن نأخذ في الاعتبار بدائلها، يُضاف إليها ذاك الجزء المزيد للأنا الذي أطلق عليه "الأنا الرقمية".

تقتضي هذه الخلخلة التي قد لا تكون سوى في بداياتها، التفكير العميق في تبعات ممكنة على نمط كينونتنا وسلوكنا. نحن هنا بالضبط في حاجة إلى الاستعانة بالإيتيقا.

تسعى الإيتيقا، ذلك الجزء من الفلسفة الذي يريد أن يكون عمليا، إلى التفكير في سلوكنا، وتهدف إلى إقامة قواعد ومبادئ تمكننا من الفعل. إنها تلزمنا الأخذ في الاعتبار المعنى الذي نود إعطاءه للعيش المشترك.

التغاير(*) : إعادة اكتشاف الرابط

من العوامل التي زعزعت وجود الذات هو مجيء واقع افتراضي نتج عنه شكل جديد من الذات الافتراضية، "البديل" الذي يشبه مرآة للذات الواقعية (المرآة التي تشوه بهذا الشكل أو ذاك). لقد أصبح من الصعب اليوم تصور الذات دون أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الذات الجديدة: إن الذات المافوق حداثية هي تلك التي تجمع بين أنا واعية ولا شعور وذات رقمية. لقد استوعبت الافتراضي ضمن أنماط سلوكها. ومن أجل استعادة ذاتها التي اهتزت، عليها أن تستوعب الذات الرقمية ضمن وظيفة الذات. وهذا يقتضي تقديم تحديد جديد يتضمن الافتراضي.

ومع ذلك، لا يمكن أن يتحقق هذا دون الأخذ في الاعتبار حضور الآخرين (سواء كان حضورهم واقعياً أو افتراضياً). وقد يكون هذا ما يطرح في العمق مشاكل مرتبطة بالعصر الرقمي: الإحساس بأن المرء قد فقد عمقه الذي يجسده الرابط الإنساني الواقعي. ولا يعود هذا إلى أننا لا نتوفر على علاقات واقعية مع الآخرين، بل لأن هذه العلاقات تغيرت كثيرا، بل قد تكون قد أصبحت ضحلة في الوقت الذي تتطور فيه الروابط الافتراضية (التي وصفتها بأنها نيكسوس nexus)(**).

(*) التغاير هو alterisme وتقصد بها المؤلفة النزعة التي يتولد عنها سلوك الغيرية altérité عندنا (المترجم)

(**)نهضة وولادة جديدة للذات. كتبت المؤلفة هذه الكلمة بالفرنسية على الشكل التالي: re-naissance التي تعني نهضة وولادة جديدة في الوقت ذاته. (المترجم).

لقد أصبح عندنا إحساس، ونحن ننغمس في الافتراضي، أننا "فقدنا شيئاً ما" أكثر إنسانية وأكثر صدقا. وهذا مصدر التقابل بين الواقعي والافتراضي. ومع ذلك، فإن خلق تقابل بين الواقعين ليس صائبا. فكما كان أفلاطون يميز بين العالم المحسوس وبين العالم الفكري، ولكنه يُذكِّر بأنهما يشكلان عالماً واحداً، سيكون أيضاً من المعقول أن نحتضن الواقعين دفعة واحدة، وذلك بقبول العيش نهائيا في فترة واقع مَزيد بفضل الافتراضي.

يتعلق الأمر أيضاً بقبول حقيقة أننا تحولنا شيئاً فشيئاً، لا على المستوى الفيزيقي فحسب، بل على المستوى الاجتماعي والنفسي والفردي والثقافي... وأن يقلقنا هذا التحول ويزعجنا ويخيفنا، أو يستهوينا ويفتننا، فلا أهمية لذلك: علينا أن نقبل بهذا التحول. ولكن علينا أيضاً، وفي الوقت ذاته، التفكير فيه. هناك شيء هام: إن هذا الإحساس بـ"ضياع" الرابط الواقعي والعميق مع الآخر - واقعاً كان أم تأويلاً – يدعونا إلى العودة إليه، أو ربما إعادة تأسيسه.

لقد قذف تقديس الفردية بمرحلتنا المعاصرة في حضن قلق كبير. إن الصورة الوجودية للإنسان باعتباره "كائنا قُذف به" داخل العالم، وهي الفكرة التي تحدثت الفلسفة عنها في بداية القرن العشرين، ستكون مثالاً واضحاً على ما نحس به: "كائن قُذف به"، أي أنه كائن بدون رابط يمكن أن يشده إلى شيء ما أو شخص ما داخل الكون، فلا شيء يشده إلى الوجود، إنه مسؤول

عن وجوده وحريته، وهو سجين الشيء الوحيد الذي يعود به إلى نفسه: قلقه.

فليس لـ "هذا الذي قُذف به" في زمن الأنترنيت من معنى، لأنه يعيش ضمن "رابط" متصل بشكل دائم: لم نعد "كائنات قُذف بها"، بل "كائنات متصلة".

ويبدو لي أن هذا التناقض هو أيضاً علامة على أننا نعيش مرحلة انتقال عميقة، مازالت أسسها في طور البناء. إن هذا التحول هو تحول يخص الرابط في المقام الأول. لا يتعلق الأمر بالرابط البدهي الذي نطلق عليه الغيرية- والذي يجد صعوبة كبيرة في الشبكات الاجتماعية للحفاظ على تعريفه الكلاسيكي، وليس نيكسوس الشبكات، بل رابط يشبه حضورنا الواقعي وحضورنا الافتراضي. رابط يدعونا إلى اختراق الشاشة والذهاب إلى لقاء الآخرين. إنه رابط يستمد مضمونه من الافتراضي ويتحقق في الواقعي. إنه رابط ينسج خيوطه بين أنا وأنت ليؤسس "النحن". إنه رابط المجموعة الإنسانية التي تتجاوزنا منذ أن دخلنا عصر العولمة. إنه رابط يتشكل في التفاعل الثقافي، ذاك الخليط من الاختلافات (الاجتماعية والثقافية والدينية...)، واقتصاد التشارك والعيش المشترك في الواقع، كما في الافتراضي.

إن هذا الرابط هو رابط الإنسانية. ولكنها إنسانية تدعونا إلى إعادة تعريفها، استنادا إلى التقلبات التي جاءت بها الإبدالات الجديدة. إنها إنسانية تتطور بشكل دائم ولا تتوقف عن التساؤل عن مآلها. إنسانية تتحرك إلى الأمام مع العولمة والكونية. إنها

إنسانية متجاوزة للفرد الفائق ولكنها تمكنه من استعادة المعنى. إنها إنسانية غنية بأطفالها، واجبها الأول هو أن تبني رابط الغد، وأن تمكنه من التجسد، أن يصبح حياة ومعنى.

لا يكمن هذا الرابط الجديد في التعرف على الآخر فقط في اختلافه وتجريده ومحسوسيته؛ إنه يشمل العلاقة ذاتها. لهذا أقترح الاشتقاق التالي: التغاير alterisme لكي أميزه عن الغيرية.

إن الإنسانية، شئنا ذلك أم أبينا، وكما قلت ذلك سابقا، هي متعالية. وهكذا سيكون التغاير هو الخاصية المميزة لهذا الشكل الجديد من التعالي الذي يحتضن مجتمعاتنا المعاصرة، وهو الذي يرسم بروفايل عالمنا الذي جرفته الثورة الرقمية. إن العالم يتغير، ولن نستمر في الحياة إلا بشكل جماعي، فاستعادة معنى التغاير يقتضي إرساء مبادئ لقيم جديدة مشتركة هي التي ستمكننا من أن نبقى أحياء.

وهذا يستدعي إنسانية جديدة، إنسانية رقمية، إنسانية 2.0

إنسانية 2.0 (*)

لقد استند العالم الذي سيرى النور في أوروبا في القرن السادس عشر إلى ثلاثة أسس:

- عودة إلى القدماء والبحث عن نماذج جديدة، عند مؤلفي اليونان القدماء واللاتينيين؛

(*) يحيل مفهوم "الإنسانية 2.0" على كتاب لرايمون كورزوايRaymond Kurzweil، يتحدث فيه عن عصر جديد هو عصر الآلات (المترجم).

- تعريف جديد للإنسان: ففي هذه الفترة ستظهر كما رأينا مقولة "الذات"-لقد وجد الإنسان نفسه في قلب العالم ومتحكما في محيطه، خاصة بفضل التقدم التكنولوجي، لقد تم الانتقال من التمركز الديني إلى التمركز الإنسي؛
- وفي الأخير تحديد قيم جديدة قائمة على دراسة الإنسانية التي سينتج عنها ميلاد "الإنسان النزيه"، وقد كان ذلك ممراً نحو محور سياسي جديد قائم على قيم العدالة والاعتدال التي دافع عنها مفكرون من أمثال جان بودان الذي كان مناصرا للحريات الفردية.

ومن أجل إعطاء معنى للإنسانية 2.0 يمكن أن ننتهج سبيل التناظر وأن نستحضر هذه المبادئ الثلاثة ونقوم بتكييفها مع سياقنا الحالي:

- فالعودة إلى القدماء وإلى حكمتهم من أجل بلورة نماذج جديدة، أي العودة إلى الأنوار وإرثها، يعادل عندنا إعادة التفكير في فكرها وفق مقتضيات عصرنا (لماذا لا نؤسس عقدا اجتماعيا جديدا؟)؛
- وبعد ذلك نأتي بتعريف جديد للإنسان يأخذ في الحسبان التكنولوجيات الجديدة على المستوى الفسيولوجي (الإنسان المَزيد) أو على المستوى السيكولوجي والاجتماعي (الواقع الافتراضي). وهذا سيقودنا إلى نهضة/ولادة جديدة

للذات(*). فالإنسان الآن ليس هو فقط من يتحكم في محيطه وفي العالم، بل هو أيضاً من انطلق في غزو الفضاء ووضع اللامتناهي بين الأيدي. لقد انتقلنا من التمركز الإنسي إلى التمركز التقني حيث يحضر الإنسان في العالم باعتباره "مدافعا" عن الطبيعة.

- وفي الأخير تحديد قيم جديدة قائمة على دراسة الإنسانية 2.0 و"الإنسان المَزيد". يقتضي هذا بطبيعة الحال أيضاً إعادة تحديد السياسة والديمقراطية حيث سيكون الاختلاف والإبداع في قلب المرافعات السياسية (متى يتحقق التصويت عن طريق الأنترنيت من المنزل؟).

فبعد الإنسانية الدينية والعلمانية، ها نحن ندخل في الإنسانية الرقمية. لقد تنبأ ليفيناس سنة 1979 أن "المستقبل هو الآخر. فالعلاقة مع المستقبل هي العلاقة ذاتها مع الآخر". فلنحول الغيرية، ضمن جهد جماعي مشترك، إلى تغاير.

الحدود : إعادة الاعتبار لسيلفي إيتيقي

تدفع الافتراضية دائماً بحدود التقدم التقني إلى الأمام. وقد قمت بتعداد الكثير من الآثار الجانبية لهذه الثورة الرقمية. وكما أنه من العبث أن نرفض التكنولوجيا التي نتحكم فيها، فإن آخر حاجز يبقى لنا هو الإيتيقا.

(*) nexus، وهو كلمة لاتينية تعني" تسلسل، رابط، عقدة، حاضن".

تمكننا الإيتيقا من "التفكير" في أفعالنا، أي تطوير روح نقدية وأن نرقى بعاداتنا بحثا عن معرفة ما إذا كان السبيل الذي نسلكه هو السبيل الجيد.

إننا منغمسون في التكنولوجيا العلمية لدرجة لم يعد ممكنا معها العودة إلى الوراء. ولكن هذا لا يمنعنا من التفكير في هذا التقدم. هذا لا يمنع من التساؤل حول طريقتنا في عيش هذا التقدم، فنحن لم نأخذ بعد ما يكفي من المسافات التي تمكننا من قياس جانب السوء في هذه التكنولوجيات، ولكن إذا كان من الصعب قياس الوقع الذي يمكن أن يكون له على صحتنا أو على سعادتنا، بإمكاننا، مع ذلك، ملاحظة وجود تغير في سلوكنا الاجتماعي والفردي، والتغيرات التي أدخلها على رؤيتنا للعالم والوجود عامة.

نُشر في ديسمبر 2015 بحث يلقي الضوء ويدين الأخطار التي يسببها تعرض الأطفال الصغار الدائم للوحات الرقمية. وقد كتبت سابين ديفو Sabine Duflo، وهي عالمة نفس، مقالاً في جريدة لوموند تحذر فيه الآباء من ذلك. فهي تعتقد أنه "من الولادة إلى نهاية التعليم في الروض" يجلس الطفل لمدة ست أو سبع ساعات يوميا أمام الشاشة (اللوحات، الهاتف، التلفزيون)، وتتم علاقته مع العالم عبر هذه الواسطة (أي من خلال واقع افتراضي)، فهذا قد يسبب له تأخرا معرفيا هاما: تأخر في تعلم اللغة، اضطرابات في الانتباه، واندفاع لا يمكن التحكم فيه. إنها نتائج الانتقال من

اللوغوس إلى الأيدولون. وهي أيضاً تبعات اختفاء اللغة لصالح الصورة وسقوط الزمن في عالمنا ضمن الهنا والآن. فالصور التي تُعرض أمامنا توهمنا بوجود حركة دائمة، وتعددية في الأفعال وعجلة دائمة. لم يعد الطفل يمتلك ما يكفي من الزمن لكي يكتسب مقولة الزمنية، لقد استوعبته تلك الآتية من الافتراض.

"فعندما يقبل الآباء فكرة التخفيف أو التخلي الكلي عن هذه الأداة (الشاشة) يحدث بعد مرور أسبوعين أو ثلاثة أسابيع عودة الطفل إلى الإيقاع الأصلي"، كما تؤكد ذلك عالمة النفس هاته، فهذه الإشكالية في تصورها هي جزء من "رهان الصحة العمومية، لأن مقدمات التواصل واللغة والعلاقة مع الآخر تتحدد في سن مبكرة. فإذا وضعنا طفلاً أمام أداة تسيء إلى إمكاناته الأساسية، وإلى تطوره، فإننا سنجد أنفسنا أمام أطفال يجدون صعوبة في التعليم الأولي[1]. نحن نمتلك إمكانية توقيف هذه السيرورة، ولكن القضية الحقيقية هي: كيف وصلنا، نحن الآباء، إلى هذا الوضع؟ كيف تخلينا عن دورنا التربوي وأوكلناه للأنترنيت؟ وكيف فقدنا كل حس سليم؟ فلنذكر أن وسائل الإعلام ترى الآن ضرورة أن يعرف الآباء أنه لا يجب أن نضع سماعات في أذني الرضيع لكي ينام، فهذا قد يسبب له الصمم. إن الواقع هو هنا: فرضيع من بين عشرة ينام بسماعات في الأذنين.

---

(1) http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/0914/les-tablettes-a-eloigner-des-enfants_4756882_1650684.html

إلى هذا الحد فقدنا حسنا السليم وحسنا النقدي (نتيجة أخرى لفقدان اللوغوس)، ففي الكثير من الحالات نكتفي بالفعل دون تفكير. إن الشلل الذي أصاب الذهن والسذاجة التقليدية هي تبعات سيئة لهذه الثورة الرقمية: وهكذا تعود الآباء على العيش مع الشاشات، فهم لا يفكرون لحظة واحدة أن هذا قد يسئ لأبنائهم.

لن نلوم الأنترنيت، بل يجب أن نلوم أنفسنا. فبما أن الانترنيت يُعد الآن جزءاً من محيطنا، ولا يمكن أن نغير من هذا الأمر، علينا أن نبلور قواعد إيتيقا تحمينا من المافوق الافتراضية، تتضمن الاستعمال الجيد للسيلفي، عوض أن نكون عرضة لآثاره السلبية دون وعي منا. يجب أن تمكننا هذه الإيتيقا من استعادة مبدأ "الميزوتيس" mésotes العزيز على أرسطو، "القَدْر المناسب". فمن بين شططين كان يدعو إلى اختيار الأوسط. كما كان يدعو إلى الحذر.

فلا يبدو أن الأمر سيكون صعباً في إقامة قانون مدونة للافتراضية تتحرك ضمن هذا "القَدْر المناسب" والحذر. على العكس من ذلك، فقد يمكننا من تقدير ما يمكن أن يقدم لنا العالم الافتراضي من فضائل، مع الحفاظ على إنسانيتنا. سيكون في الوقت ذاته سيلفيا إيتيقيا، وإيتيقا افتراضية، إيتيقا الذات لا من أجل الذات.

ماذا يعني أن يحب المرء؟

القضية دائماً هي قضية الحب. وحتى عندما نتحدث عن التغاير، فإننا نناقش كل شيء لنعود في نهاية الأمر إلى الحب:

حب الحياة، حب الأبوين وحب الأطفال. حب الله وحب المال، حب المجد وحب الذات، حب الآخر وحب الاعتراف، حب السياسة وحب الحرب وحب السلم... والحل هو دائما الحب: سواء تحقق في سرير أو على أريكة، أو تحقق تحت قوس كيوبيدون(*) أو ضمن إيروس، في الكنائس والمساجد والمعابد والكنيس، في بلدياتنا أو في منازلنا، أو عند الجزار أو على الشاشات، في شرفة مقهى أو تحت ظل شجرة كستناء، في الخريف أو في الصيف، الحل دائماً هو الحب.

والحال أن قضية الحب هي الرغبة. ومشكلة الرغبة هي الحرمان. الحرمان في جوهره الأنطولوجي، ذاك النقص الذي يصيب سيرورة تشكل الذات، الحرمان الذي لا يُشبع. يجب أن نقبل دفعة واحدة معطى اللعبة الوجودية: فأن تحب، معناه أن تُحرم.

أن تُحرم معناه أن تُحرم من نفسك، وذلك لأننا لا نستطيع أبدا الالتصاق بأنفسنا. إننا نتطور ضمن دراما دائمة في لا نزاهتنا[1].

أن تُحرم معناه أن تُحرم من الآخر، لأننا لا نستطيع أبداً تقليص المسافة الفاصلة بين الأنا والأنت: وخاصة الاختلاف.

أن تُحرم معناه أن ترغب، وذلك لأن جوهر الرغبة هو أن

(*) flèche de cupidon سهم كيوبيدون: كيوبيدون هو ابن الإلهة فونوسيا يظهر في جسم طفل يحمل سهما في يده فيصيب البشر ويسقطون صرعى الحب (المترجم).

(1) Elsa Godart: La sincérité, ce que l'On dit, ce que l'on est. op cit

تعيش متوتراً، ما دامت هذه الرغبة لم تُشبع. فعندما يُشفى الغليل، فإن الرغبة تختفي.

أن تُحرم معناه أن تتعذب، وذلك لأن الحرمان هو نوع من "ثقب الكينونة"، شرخ داخل الذات نسعى عبثاً إلى ملئه طوال حياتنا.

فأن يحب المرء معناه أن يُحرم. وبما أنه من المستحيل أن نعيش حياتنا دون أن نحب، سيكون من المستحيل العيش دون الإحساس بهذا الحرمان والعذاب الذي يصاحبه. تختلف ردود الأفعال تجاه هذا العذاب: البعض يطور الحب المتعدد، والبعض الآخر يفضل العزلة والانزواء خوفاً من "علاقة"، والبعض الآخر يقبل أن يفقد كل شيء إلا أن "ينخرط" في مستقبل أدار له ظهره. كل واحد يحمي نفسه بطريقته من القلق والتخلي والرفض.

لقد أحدث تغير الإبدالات تغيراً في علاقاتنا الغرامية أيضاً. فالزمن ليس زمن الزوجية، بالمعنى المتداول والكلاسيكي، أي هناك شخصان يعيشان سوياً ويلتزمان بالاستمرار في هذه العلاقة (وهذا يقتضي تصوراً تقليدياً للفضاء والزمان) ويرتبطان بميثاق واقعي أو رمزي (وهذا يقتضي معنى واسعا للوغوس، سواء تعلق الأمر بميثاق شفهي مكتوب، أو بعقد تُصَدق عليه المؤسسة). إن الانتقال إلى عالم الـ"هنا والآن" يقتضي أيضاً الاستعجال والاستهلاك السريع والرغبة في الإشباع قبل أن تظهر الرغبة. وبالإضافة إلى ذلك هناك هيمنة الأيدولون في العرض الافتراضي المتحول باستمرار

بحيث يُصبح الاختيار مستحيلاً. وهكذا، فإننا نستهلك العلاقة والجنس والآخر بنوع من اللامبالاة، فمن الصعب العيش في واقع عجيب.

هناك تطبيق يُسمى تاندر Tinder وهو تطبيق يُـمكن من تصفح بروفايلات مستعمليه حسب الجنس والموقع الجغرافي من أجل انتقاء الأقرب منهم إلى النفس: فعندما تتحقق الجاذبية المتبادلة يتم الربط بين المستعملين. وقد أضاف مصمم التطبيق مؤخراً وظيفية جديدة: يمكن أن يُبرمج تنقل مسبق. فبنقرة بالقرب من منزلي - في فضاء وزمان محددين- يظهر الآخر بسرعة ويختفي بالسرعة نفسها. إننا نستهلكه في شرفة مقهى أو على حافة أريكة. وبعد ذلك نغير المنتج.

فأي طعم لهذا النوع من العلاقات؟ ما طعم هذه اللذة العرضية التي لا تحمل في ذاتها سوى مذاق ضحل من المتعة؟

إن ما فقدناه في الجوهر ونحن عرضة لتغيرات الإبدالات هاته هو الالتزام أيضاً. الالتزام هو تجذر في الكلمات والأفعال. والالتزام هو أيضاً تخلي عن كل اختيار آخر. فعوض أن يكون هذا الالتزام سجنا، سيصبح تعبيراً عن حريتنا: الذوات الحرة وحدها يمكن أن تقرر التخلي عن جزء من حريتها لكي تنخرط في شيء غيرها. ولكن بدون كلمات لا وجود لمعنى، ولا وجود لمستقبل ولفضاء قادر على احتضانه، ولا وجود للالتزام. فما هي القيمة التي يمكن إسنادها إلى قوة الكلمة وللثقة وللحب؟ كيف يمكن

"إقامة علاقة" إذا لم نكن أوفياء مع ذاتنا؟ كيف يمكن أن نصبح أما أو أبا بدون هذا الالتزام مع الذات؟ ومن جديد ها نحن نسقط في عصر الفراغ الذي يحيلنا دون توقف على الافتراضي.

كيف يمكن أن نحب من جديد، إذا كنا لا نقبل الالتزام الذي يشكل الحب في ذاته، أي القدرة على أن يبني المرء نفسه استناداً إلى حرمان لا يمكن لأحد أن يحققه؟ كيف نفعل ذلك إذا كنا لا نقبل أن نلقى الآخر في فضاء عمودي، وضمن مدة زمنية غير محددة. إذا كنا لا نقبل رسم وبناء وكتابة المعنى المجتمعي نحن الاثنين؟

سيظل السيلفي في الغالب فعلاً معبراً عن العزلة حيث نكون وحدنا في مواجهة المرآة نتأمل فراغ ذاتيتنا حيث الصورة التي نتلقاها هي صورة غياب الغيرية، وحيث الحرمان من أن نكون لا يتوقف عن التمدد في مرآوية لا يمكن تحملها. فلكي لا تكون مرحلة السيلفي مرحلة نحو تطور الذات المافوق حداثية، علينا أن نقبل العمل جميعاً لكي نعطي وجها لروابطنا الإنسانية، ولنعطي معنى جديداً لإنسانيتنا.

خاتمة

النهاية ليست سوى البداية

هذا الصباح وقد أنهيت هذه الدراسة فتحت صفحتي على الفايسبوك. وتألمت إذ علمت بوفاة أحد "أصدقائي"، وهو شخص كنت أتبادل معه في العالم الافتراضي بعض الأفكار الفلسفية والنفسانية. كنت أعتقد أنه سيظل هنا ضمن ديكور جداري لا يتحرك. لم ألتق هذا الشخص أبداً ولم أكلمه أبداً، كنت أعرف فقط أنه مريض. لقد أدركت وجوده وموته في الفايسبوك. لقد كانت حقيقته تتلخص عندي في افتراضيته.

ومع ذلك، هناك شيئان يفندان رد الفعل الأول هذا. شيئان يدفعان إلى الأمل والاستمرار في نسج علاقات خارج الشاشة. أولاً لقد كانت حياة هذا الشخص حقيقية، كما كانت موته حقيقية أيضاً. وهناك ما أحسست به ثانياً، أي تلك الأحاسيس التي انتابتني لحظة الإعلان عن "اختفائه" (بالمعنى الحرفي). لقد سبب لي هذا الإحساس نوعاً من الحزن والمفاجأة غير المنتظرة، مع إحساسي أيضاً بأنني لم أهتم به بالقدر الكافي... وهذا ليس افتراضياً أبداً. لقد كان حزني حقيقياً، كما هي فكرتي أنني لن أرى لايكات أو تعليقات هذا "الصديق"، وهذا أمر يقلقني.

وهذا دليل على أن مبدأ الحياة ومبدأ الرابط الإنساني أقوى من كل شيء، أقوى من كل ما هو مصطنع ووهي وافتراضي. إن هذا الرابط الإنساني متعالي على الذات.

لست في منأى عن النقد الذي أوجهه لهذه الظاهرة، فأنا جزء من هذا العالم، وأنا أيضاً مستهلكة للشبكات الاجتماعية والسيلفي -أكثر مما أنا مستعملة لها-. أنا أول من يهتم بالتكنولوجيات الجديدة ويستفيد منها ويكون عرضة لمساوئها. ومع ذلك، لا يمكن أن نترك أنفسنا ضحايا لكل ما يتجاوزنا. فنحن مسؤولون عن منح هذا العالم صورة هي ما نود أن يكون عليه. وإذا لم يتغير أي شيء سننتهي إلى الاعتقاد بأن هذا ما يلائمنا. أما بالنسبة إلي، فإن هذا لا يلائمني.

فأن يكون هذا جزءاً من "سذاجتي الصاحية" أو من "حبي اللامشروط للنوع الإنساني"، فإنني سأظل أفكر في أن كل شيء ممكن ما دمنا أحياء. إن الأمر ليس قدراً، فنحن من يتحكم في وجودنا في هذا العالم. لأننا سنظل دائماً ذواتا حرة ومسؤولة.

يجب ألا ننسى أنه إذا كان العالم قد تغير فلأننا نحن من غيره (لم تنزل التكنولوجيات الجديدة من السماء). فإذا كنا قادرين على الأسوء، فإننا قادرون على الأفضل أيضاً. فعلى مستوى بسيط أود أن أذكِّر بالحماسة الإنسانية العفوية التي عرفناها بُعيْد الهجمات الإرهابية على باريس يوم الجمعة 13 نوفمبر 2015: فقبل أن نعي ما حدث، وقبل أن نرد عليه، كنا جميعاً في حاجة إلى من يذكرنا

بأننا كائنات إنسانية في مواجهة الهمجية، كيفما كان لون بشرتنا ودييننا وإلحادنا وثقافتنا وسننا وموقعنا الاجتماعي. كنا في حاجة إلى أن نكون سوياً. وتوجهنا جميعاً إلى بعضنا بعضاً. وتلك هي قوة التغاير (alterisme) ذلك الرابط الذي يمنح معنى للحياة عندما ينتفي كل معنى، هذا الرابط المتعالي الذي يستمر عندما ينهار كل شيء، وتلك القوة التي تنبعث من الأعماق عندما نعتقد أننا لم نعد نؤمن بأي شيء.

حاولت في هذا الكتاب، وأنا أنطلق من التكنولوجيات الجديدة، أن ألقي ضوءاً على ما أحدثه التطور الراديكالي الذي جاءت به على نمط رؤيتنا للعالم، يتعلق الأمر بتطور محير يمثله "السيلفي"، تلك الأنا /البورتريه التي توضح أزمة الذاتية التي نتجت عنه، ووجود أنانا الافتراضية. ولقد أردت أيضاً أن أبين كيف أننا، ونحن نستوعب كلياً الافتراضي ضمن معيشنا اليومي، علينا أن نربط هذه الأنا الافتراضية بأنانا الواقعية عوض أن نخاف منها، وبذلك نستطيع أن نضع أسس نهضة جديدة.

سأرد على الإحساس بانتفاء الذاتية بالقول بإمكانية استعادة الذات، أي قدرة الذات الأخلاقية أن تتملك من جديد دواخلها، وتستعيد المعنى الذي ضاع منها، وخاصة العمل على أن تشعر الذات بقدرتها على الحرية.

فالقضية عند الذات السيكولوجية هي أن تعيد التفكير في الأعراض وفي العلاج المناسب لها في الوقت ذاته. على

المعالجين واجب الأخذ بعين الاعتبار هذه التكنولوجيات المتقدمة التي تنتج أعراضاً جديدة، وتفرض علينا في الوقت ذاته تغيير إطار العلاج. فالاستمرار في ممارسته، كما فعلنا ذلك من قبل، منذ فرويد، لم يعد ممكنا، لأن ذلك يعني رفض رؤية واقع لم يعد من الممكن تجاهله.

أما بالنسبة للذات الاجتماعية، فإن الأمر يتعلق باستعادة الروابط الأساسية مع الآخر، والإقبال على هذا الشكل الجديد من التعالي الذي يطمئننا ويبقي علينا أحياء. وهذا معناه أن نكون قادرين على اختراق الشاشات الافتراضية لإثارة وخلق الجرأة والثقة والإلهام مع الرابط الواقعي.

وفي الأخير، بالنسبة للذات السياسية يتعلق الأمر بخلق قيم إنسانية 2.0 يسهم فيها الجميع، ويتحقق ذلك من خلال معنى الحرية المستعادة بفضل التغاير. ومن أجل ذلك، يجب ألا نجعل من الاختلاف نقيضاً، بل نجعل منه، على العكس من ذلك، قوة خلاقة. وأن نستعيد بُعد اللغة والعودة إلى الـ ميتيكسيس[*] العزيزة على قلب اليونانيين. وأن نعلم أطفالنا معنى كلمة المواطن في النظرية وفي الممارسة. وهذا من أجل تجاوز الفراغ السياسي الذي يدفع بنا باستمرار إلى مافوق فرديتنا.

(*) Methexis ميتكسيس مفهوم فلسفي قديم يشير إلى العلاقة القائمة بين الأشياء ومحدداتها بما فيها المحددات اللغوية (المترجم).

أود أن أشدد أيضاً على أهمية تشكيل محفل إيتيقي، "إيتيقا الافتراضي". محفل قادر على التفكير في تبعات التقني والعلمي على الإنساني فينا. وبذلك نضع الأسس الخاصة لبيو إيتيقا لا تهتم فقط بتأثير التكنولوجيات على الجسد، بل بسيلفي إيتيقا تكون هي ما يقينا من تبعات شططنا الاستلابي واستهلاكنا المفرط للافتراضي. سيلفي إيتيقا يحفظ الواقع من الافتراضي ويقوم باستيعابه في الوقت ذاته.

هذا الكتاب هو طريقتي أنا باعتباري فيلسوفة ونفسانية وامرأة وأما، في مقاومة همجية عالم لم أعد أرتاح فيه. هو اقتراحي لكي يكون لهذا العالم، وهو ما سنتركه لأبنائنا، معنى: من أجل الحفاظ على عالم لن يكون الحب فيه كلمة بلا معنى، وألا تكون حرية الكينونة طوباوية، بل التزام. يجب ألا ننسى أن أسوأ الأخطار هي ألا نفعل أي شيء.

يشير السيلفي إلى مرحلة بالغة الأهمية: إنها تعبير عن رؤية جديدة لا يمكن تجاهلها في المستقبل. إنها تؤشر أيضاً على ميلاد ذات يجب إعادة خلقها باستمرار كشرط لثورة جديدة.

معجم

من أجل الكشف عن التحولات الجذرية التي نعرفها اليوم، كان علي أن أعيد النظر في بعض المفاهيم وأعدلها أو أخلق بعضها. وسيكون من المفيد تقديمها هنا:

- **الآن وهنا hic et nunc**: تصور متسارع للزمان والفضاء. فقبل ظهور الرقمية كنا ننظر إلى الفضاء والزمان باعتبارهما محورين متساويين. وقد غير الواقع الافتراضي من إدراكنا لهما، ويدعونا الآن إلى النظر إلى الفضاء/الزمن بطريقة مختلفة، فقد أصبحا متقاربين ومتوازيين يجعلان من انتشار الوجود أمرا صعبا.
- **المباشر الاتصالي immédiat connectique**: إنه زمن افتراضي يشق معيشنا اليومي ويقدم لنا تصورا للزمن يهيمن عليه الحاضر والسرعة. إنه زمن "النقرة" الذي يفتح لنا أبواب العالم الافتراضي ويقذف بنا في السرعة والاستعجال. إنه زمن يهيمن عليه الحاضر.
- **الفضاء الأفقي Espace horizental** : فضاء افتراضي هو السائد الآن في المعيش اليومي. وبينما كنا ننظر إلى الفضاء باعتبار أبعاده الثلاثة: الأفقي والعمودي والعمق، ها هي الشاشة تقلصه اليوم في بعدين هما الأفقي والعمودي، وإقصاء العمق. علينا أن نستعيد بناء هذا العمق افتراضياً، وهو ما نطلق عليه الأبعاد الثلاثة. يقتضي هذا التصور الجديد للفضاء أن يصبح البعيد قريباً.

- **الأيدولون أو الصورة الهشة Eidolon**: تعني أيدولون في الإغريقية الصورة، ونحن نستعمله هنا باعتباره دالا على الصورة الهشة، إنه يكشف عن عالم من الصور التي تتابع بسرعة دون أن تكون محل تأويل، لا لأنها لا تعمر طويلاً في الشاشة فحسب، بل لأنها أيضاً ليست سنداً لأي مضمون، إنها تضع أشياء للرؤية فقط. والأيدولون هو أيضاً التعبير عن تراجع للخطاب العقلاني (لوغوس) الذي يؤثر على علاقتنا باللغة، وتبعا لذلك على "الفكر".
- **الموضوع-شاشة Objet-écran**: يعين هذا المفهوم الآلات المتصلة التي تتمتع بشاشة، سمارتفون، ولكن أيضاً اللوحات والحواسيب. وقد أردت باستعمالي لهذا المفهوم تحديد الدور الذي يمكن أن يلعبه "الموضوع" في محيطنا، وخاصة في علاقته بالذات: لقد أصبح، ضمن التحولات التي خضعت لها الذاتية المترتبة عن وجود الافتراضي، واسطة ضرورية بيني وبين نفسي في معرفة الذات. فليس الآخر فقط، باعتباره ذاتا، هو الذي يمكنني من إدراك ذاتي (البيذاتية)، بل "الموضوع" أيضاً يمكن أن يكون رابطاً بيني وبين الواقع والأنا الافتراضية.
- **الواقع المَزيد réalité augmentée**: واقع مزيد بالواقع الافتراضي. إننا نعيش الواقعين في الزمان والفضاء ونحن ننتقل من هذا الفضاء إلى ذاك في المستوى نفسه، وهو ما يخلق خلطا، بل قد يقود إلى إلغاء الفواصل بين الواقعي والافتراضي.
- **النوكسوس nexus**: رابط افتراضي يربطنا بالآخرين، مثلاً مع هؤلاء الذي نتعرف عليهم في الشبكات الاجتماعية "أصدقاؤنا".

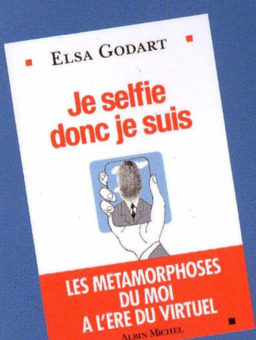
ويمكن لهذه الروابط أن تصبح واقعية، ولكنها في الغالب تظل افتراضية. إنها لا تضمن "لقاء" عميقاً مع الآخر، ولا تسمح أيضاً بخلق روابط قائمة على الصدق. إنها انعكاس للكثير من "الاتصالات" أكثر مما هي حاصل "لقاءات".

- **الأنا الافتراضية le moi virtuel**: هوية رقمية، سواء تعلق الأمر بديل في ألعاب الفيديو أو بيستريبس أو ببروافيل فايسبوك أو تويتر.
- **الذات الرقمية le soi digital**: حاصل التحولات الجذرية التي تعرضت لها الأنا في تماسها مع الواقع الافتراضي وتعالقه مع الأنا الواقعية والأنا الافتراضية (تغير في إدراك الزمن والفضاء، آثار الصور الهشة، العلاقة مع الذات ومع الآخر المختلف...) .
- **النزاهة الفائقة hypersincérité**: استحالة نزاهة الأنا الافتراضية التي تصطدم بالبحث الدائم والمتزايد عن شيء ما. إنها نزاهة فجة ووهمية، ومثالها هو بحث بعض السياسيين أو النجوم عن صورة معدلة.
- **التغاير altérisme**: إن التغاير هو دعوة إلى اختراق الشاشة والحث على لقاء مع الآخر يصَدِّق عليه التزام الأنا، وهو بذلك أكثر من مجرد نيكسوس (رابط في الافتراضي). إنه رابط إنساني يستمر ويقاوم كل شكل من أشكال الافتراضية والواقع. ولكنه رابط في حاجة إلى إعادة تعريف تتبناه الأجيال الجديدة.
- **الإنسانية الرقمية l'humanité numérique**: بعد الإنسية الدينية والإنسية العلمانية، هناك فلسفة جديدة تدعونا على إعادة تحديد المعيش المشترك آخذين في الحسبان موقع الافتراضي في وجودنا.

- **سيلف إيتيقي self éthique**: إيتيقا الذات (لا من أجل الذات) تمكننا من التفكير في سلوكنا الافتراضي وفي العيش المشترك الافتراضي وأيضاً التفكير في تأثير الافتراضي على سلوكنا الواقعي.
- **الذاتية الافتراضية subjectivité virtuelle**: في مقابل الأنا الافتراضية هناك "ذاتية افتراضية" تسائل موقع "الذات الافتراضية" المرتبطة مع العالم الافتراضي والأشكال الافتراضية الأخرى. وهو ما يقودنا إلى "بيذاتية افتراضية".
- **مرحلة السيلفي stade du selfie**: لحظة دخلت فيها الذات الإنسانية عبر الرقمي في رابط جديد مع نفسها ومع العالم. وقد أحدثت بذلك ثورة في إدراك محيطها. يتعلق الأمر بإحالة على "مرحلة المرآة" عند جاك لاكان التي تعي من خلالها الذات وجودها من خلال المرآة؛ إن مرحلة السيلفي هي المرحلة التي تكشف فيها الذات الافتراضية عن نفسها من خلال الشاشة. وبشكل أوسع، فإن مرحلة السيلفي تمثل منعطفا في تاريخ الذات التي توجب عليها اليوم أن تعيد تحديد نفسها بدخول الافتراضي.
- **الاستمناء السيلفي onanisme selfique**: الْتِذاذ الذات بنفسها بواسطة الصورة. ويحيل هذا المفهوم على الفكرة القائلة بأن الالْتِذاذ لا يتحقق بالضرورة بحضور الآخر خاصة ما يشكل غيريته، أي اختلافه.

بيبليوغرافيا

- Allar(Laurence): mythologie du portable, Le cavalier bleu 2009
- Alloa Emmanuel: penser l'image, les presses du réel 2010
  Attali jaques: «tyrannie de la transparence», in m'express 250 novembre 2013
- Auber Nicole: Le culte de l'urgence, Paris Flammarion 2003
- Barthes Roland: Rhétorique de l'image communication n 4 1964
- Barthes Roland: La chambre claire n Paris Gallimard 1980
- Barthes Roland: l'aventure sémiologique, Paris Seuil 1985
- Baudrillard Jean: Simulacre et simulation, Paris, ed Galilée 1981
- Bergson Henri: Essai sur les données immédiats de la conscience, Paris P U F 1958
- Berkeley George: Principes de la connaissance humaine I 3 Paris Flammarion 1993
- Besnier Jean –Michel Demain les posthumains, Paris Fayard 2010
- Bouveresse Jaques Le mythe de l'intériorité éd Minuit 1976
- Catalano Géraldine: Le selfie ou le moi jeu, L'express 6 novembre 2013
- Certeau miche de: L'invention du quotidien tome 1 art de faire 1980 Paris Gallimard
- Chabot Pascal: Chatbot le robot Paris P U F 2016
- CNIl: La mort du numérique ou l'eternit » virtuelle: que deviennet vos données? octobre 2014
- Cue Nicolat de: De visione dei sive de icona trad de A Minazzoli Paris Cerf 1986
- Dagognet François: La philosophie de l'image Paris Vrin 1986
- Debord Guy La société du spectacle Paris Gallimard 1992
- Deleuze Gille: L'image mouvement n Paris éd Minuit 1983



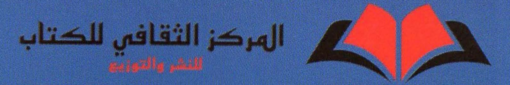
أنا أُوسِيلفي إذن أنا موجود

تحولات الأنا في العصر الافتراضي

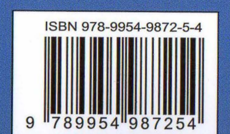
هذا الصباح وقد أنهيت هذه الدراسة، فتحت صفحتي على الفايسبوك. وتألمت كثيراً إذ علمت بوفاة أحد «أصدقائي»، وهو شخص كنت أتبادل معه في العالم الافتراضي بعض الأفكار الفلسفية والنفسانية. كنت أعتقد أنه سيظل هنا ضمن ديكور جداري لا يتحرك. لم ألتق هذا الشخص أبداً ولم أكلمه أبداً، كنت فقط أعرف أنه مريض. لقد أدركت وجوده وموته في الفايسبوك. لقد كانت حقيقته تتلخص عندي في افتراضيته. ومع ذلك، هناك شيئان يفندان رد الفعل الأول هذا. شيئان يدفعان إلى الأمل والاستمرار في نسج علاقات خارج الشاشة. أولا لقد كانت حياة هذا الشخص حقيقية، كما كان موته حقيقياً أيضاً. وهناك ما أحسست به ثانياً، أي تلك الأحاسيس التي انتابتني لحظة الإعلان عن «اختفائه» (بالمعنى الحرفي).

إلزا غودار Elsa Godart

أستاذة الفلسفة ومحللة نفسانية وكاتبة فرنسية، من مواليد سنة 1978 في تولون بفرنسا وتعمل باحثة جامعية في باريس كريتاي.



الدار البيضاء / بيروت
الدار البيضاء: 212522810406+ / بيروت: 9611747422+
markazkitab@gmail.com


ISBN 978-9954-9872-5-4
9 789954 987254